MARTIN HEIDEGGER

Experiencias del pensar (1910-1976)

ABADA EDITORES



MARTIN HEIDEGGER

Experiencias del pensar

(1910-1976)



LECTURAS

Serie Filosofía

DIRECTOR Félix DUQUE

TÍTULO ORIGINAL: *Denkerfahrungen, 1919-1976*

Calle del Gobernador, 18
28014 Madrid
WWW.ABADAEDITORES.COM

diseño SABÁTICA

producción GUADALUPE GISBERT

ISBN 978-84-16160-12-9
IBIC HPJ
depósito legal M-31975-2014

preimpresión ESCAROLA LECZINSKA
impresión PUNTO VERDE, S.A.

MARTIN HEIDEGGER

Experiencias del pensar
(1910-1976)

edición de
HERMANN HEIDEGGER

traducción de
FRANCISCO DE LARA



Un grano en el suelo,
una palabra a lo lejos,
de todo tú cosechas,
de todo, cuando es tiempo.

LINA KROMER, *Obereggenen*

ABRAHAM DE SANTA CLARA

Sobre la inauguración de su monumento en Kreenheinstetten el 15 de agosto de 1910

El acento natural, sanamente vivo y a veces fuertemente granulado otorga al acontecimiento su cuño específico. El modesto pueblo de *Kreenheinstetten*, con sus habitantes pertinaces, individualistas y seguros de sí mismos, yace soñoliento en la depresión de un valle. Hasta el campanario de la iglesia es extravagante. A diferencia de sus hermanos, no dirige su despejada mirada hacia el campo, sino que su pesadez le obliga a enterrarse entre los tejados de color rojo oscuro. La región casi amorfa, los oscuros bosques de abetos velados por la niebla y la deslumbrante piedra caliza relampagueando intermitentemente aquí y allí, producen un extraño efecto.

Con esta sencillez, claridad y verdad se presenta la fiesta de inauguración. Avanzando a través de las arqueadas calles en atuendo festivo, el desfile, sin pompa alguna pero consciente de su importancia, al más puro estilo del Heuberg, se ha reunido con los múltiples forasteros ante el monumento, en el lado sur de la iglesia.

«El cielo alaba» –se oye en el caluroso aire veraniego, preñado de tormenta. Un ciudadano saluda mal que bien a los invitados. El párroco Geßler de Engelwies explica la génesis del monumento, recuerda lleno de agradecimiento a la loable ciudad de Viena, que puso el «fundamento para rescatar el honor» del predicador de su corte, menciona elogiosamente al benemérito *spiritus rector* en la génesis del monumento, el Consejero Espiritual y deán Michael Burger (de Göggingen), y hace entrega del monumento a la parroquia.

«Viena y Kreenheinstetten se dan hoy la mano», anuncia a la asamblea festiva un alto delegado de la ciudad imperial, capital y residencial de *Viena*. Abraham de Santa Clara fue para la ciudad duramente asediada un hombre providencial, como lo serían después Clemens Maria Hofbauer y el inolvidable Lueger. Las palabras finamente escogidas, la fidelidad convencida y el amor al pueblo del austriaco producen el efecto de un hechizo.

La música, las canciones y la recitación de poemas se alternan ágilmente y el orador (hijo, él mismo, del rudo Heuberg), el párroco Martin de Eigeltingen, sube a la tribuna. «¿Merece Abraham un monumento? ¿Por qué?». El orador dibuja a sus «queridos paisanos» la vida del Padre Abraham en un arrebatador discurso popular con toques esporádicos de humor y, de ese modo, responde a la pregunta. El discurso solemne, natural y profundamente sentido, culminó en la siguiente frase: «El amor a Jesús el Crucificado fue el programa de vida del Padre Abraham». Hablaba una fuerza católica originaria, la fidelidad a la fe y el amor a Dios.

Es preciso conocer el ambiente de Kreenheinstetten, estar hondamente penetrado por la forma de pensar y el estilo de vida de los habitantes del Heuberg, para entender por completo el carácter singularmente atractivo del Padre Abraham.

El creador del monumento, el escultor Marmon (de Sigmaringen) realizó su tarea maravillosamente. La genial cabeza (muy parecida a la del viejo Goethe) permite adivinar tras su alta y plástica frente aquel profundo e inagotable espíritu al que infundieron vigor una energía inflexible, resistente a las inclemencias del tiempo, y un siempre palpitante afán de empresas. La salud del pueblo en cuerpo y alma: he aquí lo que el predicador verdaderamente apostólico pretendía. De ahí sus intrépidos golpes contra toda concepción terrena, mundana y sobrevalorada de la vida. La historia de la literatura y de la cultura ha contemplado de otro modo al entonces llamado

«bufón». Su humor pícaro, su gracia rebosante, su ironía a menudo mordaz, formulados en un lenguaje conciso, preciso, dúctil y flexible, sólo son comprensibles por la existencia en él de un genio oratorio dotado artística y creativamente. Y, considerando sus citas de la Biblia, los padres de la Iglesia, los escritores místicos y profanos, todas ellas finamente escogidas, ¿quién se atreverá a poner en duda la vasta formación teológico-científica y la erudición del Padre Abraham?

¡Si nuestro tiempo de la cultura exterior y lo efímero dirigiera su mirada hacia delante considerando lo que está detrás! La furia de la innovación que se precipita hasta el fondo, el saltar alegremente por encima del profundo contenido espiritual de la vida y el arte, el sentido moderno de la vida, dirigido a estímulos momentáneos que se van alternando incesantemente, el bochorno a veces asfixiante en que se mueve toda forma actual de arte, son motivos que apuntan a una decadencia, a una lamentable disminución de la salud y del valor trascendente de la vida.

Modelos como Abraham de Santa Clara deben conservarse entre nosotros y seguir actuando silenciosamente en el alma del pueblo. Que sus escritos sean moneda todavía más corriente, y que su espíritu diga la palabra sin repristinación alguna y devenga un poderoso fermento para mantener sana y, donde sea preciso, curar una y otra vez el alma del pueblo.

PRIMEROS POEMAS

ESPLENDOR MORIBUNDO*

Otoño prematuro que sonríes,
¡abre la puerta del jardín!
Llévame, oh áureo,
en una marcha joven y alocada.

A saludar de nuevo
al esplendor moribundo,
a caminar de nuevo
entre la tarde y la noche.

Tu crujiente hojarasca,
estremeciéndose en la muerte,
siente todavía al caer
la penuria que se acerca.

Tu anhelante soñar
en este día pobre de sol,
¿busca en el seto
a las cansadas rosas?

* STERBENDE PRACHT // Lachender Frühherbst, / Das Gartentor auf! / Führ mich, du goldner, / Im jung-tollen Lauf. // Noch einmal zu grüßen / Die sterbende Pracht, / Noch einmal zu wandern / Zwischen Abend und Nacht. // Dein raschelndes Laub / Erschauernd im Tod / Spürt noch im Fall / Die nahende Not. // Dein sehnendes Träumen / Im sonnarmen Tag / Sucht es die müden / Rosen im Hag?

Horas de Getsemaní*

Horas de Getsemaní en mi vida:
en la luz sombría
de una vacilación desalentada
a menudo me visteis.

Llorando grité: nunca en vano.
Mi joven ser,
cansado de lamentarse,
confió simplemente en el ángel «Gracia».

Esperemos**

Esperemos escuchando ante la puerta
del jardín de la primavera,
hasta que se eleven las alondras,
hasta que los cantos y violines,
el murmurar de las fuentes
y los plateados
cencerros de los rebaños
formen un coro mundial de la alegría.

* Ölbergstunden // Ölbergstunden meines Lebens: / im düstern Schein / mutlosen Zagens / habt ihr mich oft geschaut. // Weinend rief ich: nie vergebens. / Mein junges Sein / hat müd des Klagens / dem Engel »Gnade« nur vertraut.

** Wir wollen warten // Vorm Tor zum Frühlingsgarten / wollen wir horchend warten, / bis die Lerchen steigen, / bis Lieder und Geigen, / das Murmeln der Quellen, / die silberhellen / Glocken der Herden / zur Weltchoral der Freude werden.

PASEO NOCTURNO EN LA ISLA DE REICHENAU*

Corre lago adentro un resplandor plateado
hacia orillas lejanas, oscuras,
y en los jardines estivalmente somnolientos,
humedecidos por la tarde,
la noche desciende
como una palabra de amor contenida.
Y entre frontones blancos de luna
se enreda el último canto de un pájaro,
procedente del antiguo tejado de la torre...
Y lo que el claro día estival me trajo
—una carga que,
desde las eternidades, extasía el sentido—
reposa fructuoso en mí,
en el desierto gris
de un gran simplicidad.

* ABENDGANG AUF DER REICHENAU // Seewärts fließt ein silbern Leuchten / zu fernen dunkeln Ufern fort, / und in den sommermüden, abendfeuchten / Gärten sinkt wie ein verhalten Liebeswort / die Nacht. / Und zwischen mondenweißen Giebeln / verfängt sich noch ein letzter Vogelruf / vom alten Turmdach her – / und was der lichte Sommertag mir schuf / ruht früchteschwer – / aus Ewigkeiten / eine sinnentrückte Fracht – / mir in der grauen Wüste / einer großen Einfalt.

PAISAJE CREADOR: ¿POR QUÉ PERMANECEMOS EN LA PROVINCIA?

En la empinada ladera de un extenso y alto valle de la Selva Negra meridional, a 1.150 metros de altitud, se alza un pequeño refugio de esquiadores. Mide entre 6 y 7 metros de planta. Su bajo techo cubre tres piezas: la cocina-comedor, el dormitorio y un gabinete de estudio. Dispersas por el estrecho fondo del valle y en la ladera opuesta, igualmente empinada, se encuentran, vastamente dispuestas, las granjas de tejados grandes y saledizos. Cuesta arriba, las praderas y los pastos se extienden hasta un bosque de abetos viejos, elevados y oscuros. Todo lo domina un despejado cielo estival, en cuyo espacio radiante dos azores se elevan trazando amplios círculos.

Éste es mi mundo de trabajo —visto con los ojos contemplativos del huésped y el veraneante—. Yo, propiamente, jamás contemplo el paisaje. Siento cómo se va transformando a cada hora, de día y de noche, en el gran ir y venir de las estaciones. La gravedad de las montañas y la dureza de su roca primitiva, el lento crecer de los abetos, la suntuosidad luminosa y sencilla de las praderas florecientes, el murmullo del arroyo en la vasta noche otoñal, la austera simplicidad de los llanos profundamente cubiertos de nieve, todo esto se insinúa, se agolpa y vibra a través de la existencia (*Dasein*) diaria allí arriba.

Y ello, una vez más, no en instantes intencionados de inmersión hedonista y empatía artificial, sino sólo cuando la propia existencia se encuentra en su *trabajo*. *Sólo* el trabajo *abre* el espacio para esta efectiva realidad de la montaña. La andadura del trabajo permanece hundida en el acontecer del paisaje.

Cuando, en la profunda noche de invierno, una agitada tormenta de nieve pasa rugiendo con sus sacudidas alrededor del refugio, cubriendo y tapándolo todo, *entonces* es la hora señalada de la filosofía. Su preguntar debe *entonces* volverse sencillo y esencial. La elaboración minuciosa de cada pensamiento sólo puede ser dura y afilada. El esfuerzo por acuñar las palabras es como la resistencia de los elevados abetos contra la tormenta.

Y el trabajo filosófico no transcurre como la ocupación marginal de un extravagante. Forma parte plena del trabajo de los campesinos. Mi trabajo es *de la misma naturaleza* que el del joven campesino que sube la ladera remolcando el pesado trineo y, una vez cargado hasta arriba con leños de haya, lo conduce de inmediato hacia su granja en peligroso descenso; o el del pastor que, con paso lento y meditabundo, arrea su ganado ladera arriba; o el del campesino que, en su cuarto, dispone adecuadamente las innumerables ripias para su tejado. En ello radica la inmediata pertenencia a los campesinos. El hombre de ciudad cree «mezclarse con el pueblo» tan pronto se digna a entablar una larga conversación con un campesino. Cuando, por las tardes, a la hora del descanso, me siento con los campesinos en el banco alrededor de la estufa o en la mesa junto al rincón del crucifijo, *casi nunca hablamos*. Fumamos nuestras pipas *en silencio*. De vez en cuando, una palabra menciona tal vez que se está terminando el trabajo de tala en el bosque, que la noche anterior se coló una marta en el gallinero, que mañana debería parir la vaca, que al campesino Oehmi le ha dado un ataque, que el tiempo pronto «se girará». La pertenencia íntima del propio trabajo a la Selva Negra y sus habitantes proviene de un centenario arraigo alemánico-suabo a la tierra que nada puede reemplazar.

Al hombre de ciudad eso que ha dado en llamarse una estancia en el campo a lo sumo le «estimula». Pero todo mi tra-

bajo es sostenido y conducido por el mundo de esas montañas y sus campesinos. Ahora el trabajo de allí arriba se ve interrumpido a veces durante largo tiempo a causa de negociaciones, viajes como conferencista, reuniones y la actividad docente de aquí abajo. Pero tan pronto regreso arriba, se agolpa ya en las primeras horas de existencia en el refugio todo el mundo de las antiguas cuestiones tal y como las dejé. Me veo simplemente transportado a la vibración propia del trabajo y, en el fondo, no soy en absoluto dueño de su ley oculta. A los hombres de ciudad les extraña a menudo este largo y monótono estar solo entre los campesinos en medio de las montañas. Pero esto no es ningún estar solo, aunque sí *soledad*. Ciertamente, en las grandes ciudades el hombre puede estar *tan solo* como *apenas* en *ningún otro sitio*. Pero en ellas no puede estar nunca en soledad. Pues la soledad tiene el poder personalísimo de no *aislarnos*, sino que lanza la existencia entera a la vasta cercanía de la esencia de todas las cosas.

Fuera, puede uno volverse una «celebridad» en un abrir y cerrar de ojos mediante los periódicos y las revistas. Éste es siempre el mejor camino para que el querer más propio caiga en una *mala interpretación* y vaya a parar rápida y completamente en el olvido.

Por el contrario, la memoria campesina posee su sencilla, segura e inmitigable *fidelidad*. Hace poco falleció una anciana campesina. A menudo charlaba conmigo de buena gana y al hacerlo echaba mano de viejas historias del pueblo. En su lenguaje fuerte y lleno de imágenes conservaba todavía muchas palabras antiguas y toda clase de dichos que los actuales jóvenes del pueblo ya no comprenden y que, de este modo, han desaparecido del lenguaje vivo. Todavía el año pasado —cuando durante semanas enteras viví solo en el refugio— esta campesina, a sus *83 años*, subía la empinada ladera para venir a verme. Quería comprobar, como decía, si todavía estaba allí o si me

había robado «alguien» de improviso. Pasó la noche de su muerte conversando con los parientes cercanos. Una hora y media antes del *final* les encargó que saludasen al «señor profesor». Esta memoria vale incomparablemente más que el mejor «reportaje» de un periódico internacional sobre mi presunta filosofía.

El mundo de la ciudad corre el riesgo de caer preso en una perniciosa *falsa creencia*. Una importunidad *muy* ruidosa, *muy* activa y *muy* refinada parece preocuparse a menudo del mundo y la existencia del campesino. Pero justamente *de ese modo* se deniega lo *único ahora* necesario: Mantenerse *lejos* de la existencia campesina, abandonarla *más que nunca* a su propia ley; *no tocarla* – para no arrastrarla fuera de sí y exponerla a la mentirosa palabrería de los literatos sobre lo popular y lo autóctono. El campesino no necesita ni desea en absoluto este exceso de amabilidad por parte del ciudadano. Lo que él, no obstante, necesita y desea es el *tacto* para con su propia esencia y la independencia de ésta. Sin embargo, muchos de los que llegan de la ciudad y de los que pasan por el pueblo o la granja –empezando por los esquiadores– se comportan allí a menudo como si se «divirtieran» en sus salones de recreo metropolitanos. *Ese ajetreo* hace pedazos en una noche más de lo que son capaces de alentar decenios de enseñanzas científicas sobre lo popular y el folclore.

Dejemos toda fraternización condescendiente y todo falso interés por lo popular – aprendamos a tomar en *serio* aquella sencilla y dura existencia allí arriba. Sólo *entonces* volverá a decirnos algo.

Hace poco recibí una segunda oferta de nombramiento de la *Universidad de Berlín*. En casos así, salgo de la ciudad y me retiro en el refugio. Escucho lo que dicen las montañas, los bosques y las granjas. En esas, llego a la casa de mi viejo amigo, un campesino de 75 años. Ha leído algo del nombramiento en el

periódico. ¿Qué dirá él? Lentamente, desliza la mirada segura de sus claros ojos hasta los míos, mantiene la boca firmemente cerrada, pone su mano fiel y circunspecta sobre mi hombro y... *sacude* la cabeza de manera apenas perceptible. Eso significa: ¡inexorablemente *no*!

CAMINOS PARA EL DEBATE

Una y otra vez, nos encontramos con la sorpresa de que a los dos pueblos vecinos que más esencialmente han participado en la configuración histórica y espiritual de Occidente –los franceses y los alemanes– les cueste tanto llegar a un «entendimiento». Con la misma frecuencia topamos con la convicción de que se ha vuelto imposible tal «entendimiento» y ya sólo puede aspirarse a evitar la extrema discordia. Pero, ¿y si aquel asombro y esta convicción tuvieran que afirmarse tan pertinazmente porque apenas poseen entendimiento sobre lo único que puede y debe ser llamado aquí «entendimiento»?

El auténtico entenderse de los pueblos se pone en pie y se cumple en la meditación, que debe efectuarse mediante el diálogo creador (*schaffend*) acerca de lo que les ha sido dado en común y propuesto históricamente. En dicha meditación, los pueblos vuelven a orientarse hacia lo que es en cada caso propio, y se alzan de esta forma con claridad y firmeza incrementada. Lo más propio de un pueblo no es sino aquel crear que le ha sido asignado y mediante el cual crece por encima de sí mismo en su remisión histórica, llegando de este modo a sí mismo por vez primera. En la actual hora del mundo, el rasgo fundamental de su remisión les es prefigurado a los pueblos occidentales formadores de historia como la salvación de Occidente. Salvación no quiere decir aquí la mera conservación de lo que casi ha desaparecido, sino que significa originariamente justificación que crea de nuevo su historia sida (*gewesen*) y por venir. Que los pueblos vecinos se entiendan en lo que es más propio de ellos implica, por tanto, hacerse saber la necesidad

de esa salvación como una tarea en cada caso propia. El saber acerca de esta necesidad surge, ante todo, de la experiencia de la urgencia que se eleva con la amenaza más íntima de Occidente, así como de la fuerza para el proyecto iluminador de las más altas posibilidades del existir (*Dasein*) occidental. Dado que la amenaza de Occidente pretende conducir a un completo desarraigo y un desconcierto general, la voluntad de renovación deberá, en sentido contrario, estar guiada desde su fundamento por decisiones últimas.

Entendimiento en sentido propio es el coraje superior para reconocer lo que es propio del otro a partir de una necesidad que se propaga. El entendimiento histórico y creador (*schöpferisch*) no es nunca el compromiso propio de una debilidad, sino que presupone el verdadero orgullo de los pueblos. El orgullo, fundamentalmente distinto de la vanidad, es la firmeza que crece del mantenerse en el rango propio y esencial, rango que surge de la tarea abrazada.

Sin embargo, la mayoría de las veces sólo conocemos el entendimiento en sentido impropio, lo miramos con desconfianza y experimentamos decepciones en los intentos en ese sentido. No es casual. Pues el entendimiento impropio lleva tan sólo a un acuerdo provisional, es un arreglo ocasional logrado mediante la compensación de las pretensiones y las prestaciones vigentes en ese momento. Dicho entenderse es siempre superficial y está lleno de reservas ocultas y manifiestas. Esa clase de entendimiento puede ser indispensable en ciertas coyunturas. Posee una utilidad condicionada. Pero carece de la fuerza histórico-creadora del auténtico entenderse, que transforma mutuamente a los que se entienden y, de este modo, trae a la cercanía lo propio de ellos, que es siempre lo más cierto y lo más oculto a un tiempo. El auténtico entendimiento es, por ende, lo contrario de una renuncia a la propia manera de ser y del congraciarse carente de postura. El verdadero

entendimiento posee su marca distintiva en que no se deja calcular instantáneamente en términos de éxito y resultados claros. El entenderse propio no produce aquel apaciguamiento que enseguida degenera en indiferencia recíproca, sino que es en sí la intranquilidad del mutuo ponerse en cuestión desde la preocupación por las tareas históricas comunes.

Dicho entendimiento debe realizarse, por caminos diversos y con distintos tempos, en todos los ámbitos de creación de los pueblos. Abarca tanto el conocimiento y la estimación de su más sencillo existir cotidiano como el atisbar y concebir sus insondables posturas y temples de ánimo fundamentales, generalmente indecibles por completo de forma inmediata. Éstos obtienen su figura, que establece toda medida, y su fuerza cautivadora en la gran poesía, las artes plásticas y en el pensar esencial (la filosofía) de un pueblo.

Sin embargo, parece que también el auténtico entenderse está expuesto, y más en estos ámbitos, a un reparo que desea entorpecer desde el comienzo todo esfuerzo de entendimiento. Entenderse en estos ámbitos es inútil «en la práctica». El recíproco meditar acerca, por ejemplo, de las actitudes filosóficas fundamentales que son en cada caso propias sigue siendo —aun suponiendo que se lograse— asunto marginal de unos pocos. Este juicio corriente no sólo se basa en una representación insuficiente de la esencia del entendimiento, sino también en una representación errónea, pero muy usual, de la esencia de la filosofía.

Pertenece necesariamente a la singularidad del opinar habitual y del pensamiento «práctico» equivocarse al juzgar a la filosofía, y hacerlo en la doble forma de una sobrevaloración y una infravaloración de ésta. Se sobrevalora a la filosofía cuando se espera que su pensar tenga un efecto inmediatamente útil. Se infravalora a la filosofía cuando sólo se encuentra en sus conceptos, repetido «en abstracto» (destilado y

diluido), aquello de lo que el *trato* empírico con las cosas ya se ha incautado de un modo palpable.

Pero el saber auténticamente filosófico no es nunca el apéndice rezagado de las representaciones más generales sobre lo ente ya conocido, sino, por el contrario, el saber anticipador que abre nuevos ámbitos y respectos de preguntas acerca de la esencia de las cosas, que se oculta siempre de nuevo. Justamente por eso, dicho saber no puede volverse nunca utilizable de forma inmediata. Éste tiene efecto sólo mediatamente, pues la meditación filosófica prepara nuevas vías de la mirada y nuevas varas de medir para todo comportamiento y decisión. Así, de antemano y oculta para toda persecución de la utilidad, la filosofía domina la actitud y la manera de proceder del existir histórico del hombre. La filosofía es el saber inmediatamente inútil, pero no obstante dominante, de la esencia de las cosas. La esencia de lo ente sigue siendo en todo momento lo más digno de ser preguntado. Dado que, mediante su preguntar, la filosofía lucha única e incesantemente por la dignificación de lo más digno de ser preguntado y, según parece, nunca produce «resultados», resulta siempre extraña para el pensar que tiende al cálculo, la utilización y la posibilidad de aprendizaje. Puesto que las ciencias deben dirigirse de manera rápida, y al parecer incontenible, a una «tecnificación» y «organización» (cfr. por ejemplo el carácter y la función de los congresos internacionales) a fin de recorrer hasta el final su camino ya hace tiempo establecido, y puesto que, por otra parte, según parece públicamente, las «ciencias» poseen y representan en primer lugar y exclusivamente el «saber», justamente en y a través de ellas se consuma el más vivo distanciamiento de la filosofía y, a la vez, la prueba supuestamente convincente de lo prescindible de ésta.

Si se logra un auténtico entenderse en las posiciones filosóficas fundamentales, si se despierta mutuamente la fuerza y la

voluntad para ello, el saber dominante se levanta a una nueva altura y claridad. Una transformación de los pueblos, invisible por de pronto y a menudo durante mucho tiempo, se prepara.

Indiquemos brevemente que, en efecto, están preparadas en este sentido posibilidades que no han sido emprendidas todavía. Los dos reinos de lo ente –que, en su mutuo desencuentro, se elevan y se eluden– son la naturaleza y la historia. El hombre es él mismo, a un tiempo, el lugar y el custodio, el testigo y el configurador del desencuentro de estos reinos. El saber moderno de la naturaleza –y, especialmente, el dominio y la utilización técnica de la misma– está sostenido de forma esencial por el modo matemático de pensar. El decisivo inicio de la fundamentación y el esbozo del saber matemático en sentido fundamental se debe al pensador francés Descartes. Uno de los pensadores más alemanes de los alemanes, Leibniz, está guiado constantemente en su trabajo pensante por una controversia con Descartes. La meditación acerca de la esencia de la naturaleza (inanimada y viva), que se inauguró preponderantemente mediante estos dos pensadores, está hoy tan lejos de encontrarse cerrada que se hace preciso, más bien, retomarla sobre la base de planteamientos más originarios. Sólo por este camino ganamos, además, los presupuestos para captar la esencia metafísica de la técnica y, de ese modo, ejecutarla como una forma de disposición de lo ente en una de sus posibles figuras. El preguntar fundamental por la naturaleza y por el carácter de verdad del saber de la naturaleza implica una controversia con el inicio de la filosofía francesa moderna. Por otra parte, sin embargo, los poetas y pensadores de la época del idealismo alemán prepararon por vez primera en el transcurso de la historia de Occidente un saber metafísico de la esencia de la historia. ¿Puede, entonces, sorprender todavía que, en Francia, nuevas fuerzas que han reconocido como necesaria una liberación del marco de la filosofía cartesiana se esfuercen desde hace años

por entender a Hegel, Schelling y Hölderlin? Sólo quien es incapaz de medir la singularidad del instante histórico en que ha entrado Occidente puede dejar de reconocer cuán indispensable resulta la meditación alternante acerca de la esencia de la naturaleza y la historia.

Si uno pretendiera contentarse, o quizá iniciar un «entendimiento», con constataciones y delimitaciones externas de las propiedades presentes del pensamiento francés a diferencia del alemán, no reconocería la índole de la meditación propuesta a los pueblos en un auténtico entenderse filosofante. Un procedimiento como éste sólo resultaría, en todo caso, una elusión de las preguntas esenciales acerca de las cosas mismas que están por decidir y, sobre todo, un apartarse ante la más grave tarea: la preparación de un ámbito de la decidibilidad y no decidibilidad de las preguntas.

Pero tampoco deben depositarse las esperanzas en que los planteamientos filosóficos y sus conceptos fundamentales sean adoptados y complementados recíprocamente, al modo del intercambio de conocimientos que es propio de las ciencias. El entenderse es también aquí —y sobre todo aquí— una lucha del mutuo ponerse en cuestión. Sólo la controversia pone a cada uno en lo más propio de él, en el supuesto de que ésta se alce y sea sostenida ante el amenazador desarraigo de Occidente, cuya superación exige el empeño de todos los pueblos dotados de fuerza creadora.

La forma fundamental de la controversia es el efectivo diálogo de los propios creadores en vecinal encuentro. Sólo una escritura que hunde sus raíces en tal debate puede estar segura de seguir desplegando el entenderse y de concederle a éste un sello en lo permanente.

Si pensamos en la posible grandeza y en los criterios que dan la medida de la «cultura» occidental, recordamos en el acto el mundo histórico de la antigua Grecia. Y con la misma

facilidad olvidamos entonces que los griegos no llegaron a ser lo que siguen siendo mediante un encapsulamiento en su «espacio». Sólo en virtud de la controversia más viva y creadora con lo más ajeno y difícil para ellos —lo asiático— creció este pueblo en el breve trayecto de su excepcionalidad y grandeza históricas.

Si ponemos el existir histórico de los dos pueblos vecinos en el horizonte de aquellas meditaciones que piensan en dirección a una renovación del ensamblaje (*Gefüge*) fundamental del ser occidental, se abre por vez primera en su más amplia amplitud el auténtico espacio para la vecindad de éstos. Si los pueblos quieren entrar en ese horizonte, y esto significa, si quieren configurarlo creativamente, las condiciones fundamentales del genuino entenderse deben estar claras para el ojo interior. Son dos: una gran voluntad para escucharse mutuamente y una contenida valentía para la propia determinación. Aquélla no se deja engañar y debilitar por resultados fugaces de un entendimiento simulado. Ésta hace conscientes de sí mismos a los que se entienden y, de este modo, los abre al otro por vez primera.

SEÑAS

EL OTRO PENSAR*

Toma del oscuro horno del Ser[I]
la última ascua de la bendición,
y que ella prenda la réplica:
divinidad – humanidad en uno.

Lanza la urgencia del audaz claro
entre mundo y tierra como un canto
de todas las cosas, para erigir
jovial agradecimiento a la juntura y el rango.

Cobija en la palabra la nueva silenciosa
de un salto sobre lo grande y lo pequeño,
y pierde los vacíos hallazgos
de la apariencia repentina en el curso hacia el Ser.

I Siguiendo una convención bastante aceptada ya, traduzco *Sein* como «ser» y *Seyn* como «Ser». *[N. del T.]*

* DAS ANDERE DENKEN // Nimm die letzte Glut der Segnung / erst vom dunklen Herd des Seyns, / daß sie zünde die Entgegnung: / Gottschaft – Menschentum in Eins. // Wirf die Not der kühnen Lichtung / zwischen Welt und Erde als Gesang / aller Dinge zur Errichtung / frohen Danks an Fug und Rang. // Birg ins Wort die stille Kunde / eines Sprunges über Groß und Klein / und verlier' die leeren Funde / jähen Scheins im Gang zum Seyn.

EL SALTO*

Toma, lanza y cobija
y sé el salto
desde el más amplio recuerdo
a una región no fundada.
Trae ante ti
este Quién:
¿Quién es el hombre?

Di sin cesar
este Qué:
¿Qué es el Ser?

Nunca desatiendas
este Cómo:
¿Cómo es su alianza?

Hombre, verdad, Ser
replican desde su incremento
para el deniego de su esencia
en el que se conceden.

LA TIERRA**

Suave florecer
de la ilesa
tierra –

* DER SPRUNG // Nimm, wirf und birg / und sei der Sprung / aus weitester Erinnerung / zu einem ungegründeten Bezirk. // Trag vor dir her / das eine Wer: / Wer ist der Mensch? // Sag ohne Unterlaß / Das eine Was: / Wie ist das Seyn? //

Devén
su inimpedido
ardor de fuego.

LA PALABRA***

Nada, en ningún lugar, nunca,
antes de todo algo, antes del entonces y el ahí,
se alza la palabra
del abismo que concede
lo que ningún fundamento
alcanza,
pues sólo la alianza
con lo dicho
hace de cada cosa, cosa,
sólo ella captura de nuevo
los sentidos perseguidos,
confusamente desplazados,
en un sentido
que ya no sobresale
en dirección alguna.

Mißachte nie / das eine Wie: / Wie ist ihr Bund? // Mensch, Wahrheit, Seyn / erwidern aus der Steigerung / ihr Wesen zur Verweigerung, / darin sie sich verleihn.

** DIE ERDE // Sanftes Blühn / der unversehrten / Erde – // Werde / ihres unverwehrten / Feuers Glühn.

*** DAS WORT // Nichts, nirgend, nie, / vor jedem Etwas, vor dem Dann und Dort, / entragt das Wort / dem Abgrund, der verlieh, / was jedem Grund / mißglückt, / weil nur der Bund / mit dem Gesagten / jeglich Ding zum Ding bestückt / und die gejagten / Sinne, wirr verrückt, / erst wieder fängt / in einen Sinn, / der nirgendhin / mehr überhängt.

LOS GUARDIANES*

Inaudible para todos los Muchos,
Resuena la tormenta subterránea, fuera,
en espacios supramundanos...
lejano relámpago del Ser.

Mundo y tierra, mezclados hace tiempo,
perturbados en su ley disputante,
privan a las cosas de toda humildad.
El número se alborota en la cantidad vacía,
no dispensa ya vínculo y figura.
Pasa por «ente» lo que «vive»
y el «vivir» tan sólo vive de exclamar
una ruidosa opinión
que ya retrasa la siguiente.

Pero ellos guardan,
los secretos guardianes
de una trasformación no emergida:
lejano relámpago del Ser
entre el hacer turbio,
en las grietas de las hechuras.

* DIE WÄCHTER // Das unterirdische Gewitter rollt, / unhörbar allen Vielen, fort / in überweltliches Geräume... / ferner Blitz des Seyns. // Welt und Erde längst vermischt, / verstört in ihrem Streitgesetz, / entziehn den Dingen jegliche Bescheidung. / Zahl vertobt sich in die leere Menge, / spendet nie mehr Band und Bild. / Für »seiend« gilt, was »lebt«, / und »leben« lebt nur noch vom Ausruf / einer lärmenden Vermeinung, / die der nächsten schon verspätet. // Doch sie wachen / die geheimen Wächter / einer unentsprungenen Wandlung: / ferner Blitz des Seyns / zwischen trübes Machen / in die Risse der Gemächte.

LA LEY DISPUTANTE*

Tierra –
Protege el inicio.

Mundo –
Permanece despierto para la consonancia

Mundo –
agradece a la tierra.

Tierra –
saluda al mundo.

DE CAMINO**

No conocemos metas
y somos sólo un andar.

No necesitamos a los Muchos
que enredó ya hace tiempo

El afán de hechuras.
Que Uno traiga por fin

* DAS STREITGESETZ // Erd' – / hüte den Anfang. // Welt – / wach sei dem Einklang. // Welt – / danke der Erd'. // Erd' – / grüße die Welt.

** UNTERWEGS // Wir kennen nicht Ziele / und sind wir nur ein Gang. // Wir brauchen nicht Viele, / die längst schon verschlang // Die Sucht zum Gemächte. / Daß Einer erst brächte //

El corazón para la voz
del silencio en el Ser

Y bata la confusión
en un cofre profundo,

es nuestro ánimo.

IN-SISTENCIA*

Nunca algo verdadero solo,
para recibir ileso
la esenciación de la verdad
para su amplia consistencia,
cultiva el corazón pensante
en la sencilla longanimidad
de la única generosidad
del noble recordar.

Das Herz für die Stimme / der Stille im Seyn // Und Wirres vertrimme / im gründigen Schrein, // ist unser Mut.

* INSTÄNDIGKEIT // Nie ein Wahres allein, / die Wesung der Wahrheit / heil zu empfangen / für weite Beständnis, / bestell das denkende Herz / in die einfache Langmut / der einzigen Großmut / edlen Erinnerns.

Da-sein*

Sea el Da-sein para decir el Ser,
para extraer de él
la urgencia
hacia lo amplio de un alzar la vista lleno de
[mandamiento.

Sea el Da-sein para aceptar de nuevo
el Ser en el oído despierto
de aquel
que ha elegido el silencio como su recompensa.

Sea el Da-sein para cantar el Ser,
para traerlo a casa
por la canción lejana,
lo que su esencia, como poder, largo tiempo evitó.

El instante**

Campanas que despacio se extinguen
Repican atrayentes a tu corazón...

* Da-sein // Daß Da-sein sei, das Seyn zu sagen, / aus ihm die Not / hinauszutragen / ins Weite eines Aufblicks voll Gebot. // Daß Da-sein sei, das Seyn zu Jenem / ins wache Ohr / zurückzunehmen, / der Stille sich zum Dank erkor. // Daß Da-sein sei, das Seyn zu singen, / aus fernem Lied / ihm heimzubringen, / was lang als Macht sein Wesen mied.

** Der Augenblick // Läuten lockend langverhallte / Glocken deinem Herzen zu... //

Voces suavemente modeladas
te bendicen replicando: tú...

Cautiva entonces lo que te ha elegido

Y te arrodillas extasiado en el cenagal.

EL CANDELABRO*

Luce, luz
de la áurea candela,
cubre de ardor
el campo pardo.

Ilumina, candelabro,
los antiguos dolores
y condena
el número y el dinero.

Luz y candelabro
Corazón con corazón...
De él proceda
silencioso mundo.

Sagen segnend sanftgestalte / Stimmen dir entgegnend: Du... // Dann berückt, was dich erkor, / Und du kniest entrückt im Moor.

* DER LEUCHTER // Leuchte Licht / der goldnen Kerze, / überflamme / braunes Feld. // Lichte Leuchter / frühe Schmerze / und verdamme / Zahl und Geld. // Licht und Leuchter / Herz bei Herze... / Dem entstamme / stille Welt.

NOCHE*

Noche más silenciosa,
pura, rica en estrellas,
tráeme
esto,
lo que en ti apenas
vigiló expectante
un pensador:
la acaeciente apropiación
en el día del Ser.

SER Y PENSAR**

Ser – ¿Un producto del pensar?
Pensar es siempre apropiación acaeciente del Ser

Aprended primero a agradecer –
Y podréis pensar

Nada es en vano
Todo es único

* NACHT // Stillste reine / sternenreiche Nacht, / bring das Eine/ mir, / was noch kaum in dir / je ein Denker / harrend überwacht: / die Ereignung / in den Tag des Seyns.

** SEYN UND DENKEN // Seyn – ein Erzeugnis des Denkens? / Denken ist stets Ereignung des Seyns // Lernt erst danken – / Und ihr könnt denken // Nichts ist umsonst / Alles ist einzig

La casualidad*

Cuando el Ser gira hacia sí
la huella de la esencia del hombre
y el fundamento en un instante
se manifiesta como el abismo...

Cuando la pobreza por doquier
sus montañas desborda
y se inclina lo libre
para caer en el inicio...

Hay liberación en la alegría
del libre pensar hacia lo alto,
cuya altura,
sin número ni opresión,
rara vez tan sólo
se regala
al recato[2] del pensar puro...

Siempre antiguo ya y jamás nuevo.

2 Traduzco *Scheu* como «recato» en el sentido original de recogimiento para indicar que se trata de un callado recoger y dejarse apelar por la llamada del Ser. *[N. del T.]*

* Der Zufall // Wenn das Seyn auf sich zu / die Spur des Menschenwesens biegt / und der Grund in einem Nu / als der Abgrund offen liegt... // Wenn die Armut überall / sein Gebirge übersteigt / und das Freie sich zum Fall / in den Anfang niederneigt... // Ist Befreiung in das Frohe / freien Denkens auf das Hohe, / dessen Höhe / anzahllos und unbedrängt / seltsam nur der Scheu // reinen Denkens / sich verschenkt... // Stets schon alt und niemals neu.

Compañeros*

Los que fueron vienen,
aceptados por el Ser.

Ellos se atreven
a decir
la verdad del Ser:

Ser es acaecimiento propicio
acaecimiento propicio es inicio
inicio es resolución
resolución es despedida
despedida es Ser.

El saber**

Pero nosotros sabemos el inicio,
el otro, lo sabemos preguntándole,
estamos en el salto previo
a todo Sí o No.

Nunca somos ya conocedores,
un buscar nos lleva,
preguntando, más allá de nosotros,
al claro del Ser.

* Compañeros // Einstige kommen / vom Seyn übernommen. // Sie wagen / das Sagen / der Wahrheit des Seyns: // Seyn ist Ereignis / Ereignis ist Anfang / Anfang ist Austrag / Austrag ist Abschied / Abschied ist Seyn.

** Das Wissen// Aber wir wissen den Anfang, / den andern, wissen ihn fragend, / stehen im Vorsprung zu / jeglichem Ja oder Nein. // Sind wir gleich Kennende nie, / trägt uns ein Suchen / fragend über uns hin / auf die Lichtung des Seyns.

Suya tan sólo es la decisión:

¿Llamará alguna vez el Ser,
aniquilando con su puro pasar
el poder y la impotencia,
hacia la tierra al mundo
en la disputa sin guerra?

¿Elevará alguna vez el Ser,
que las artes de los calculadores desconoce,
a la tierra al hechizo
del mundo acordante?

¿Exhortará alguna vez el Ser
Al dios sin obra
a la llegada de un permanecer más distanciado?

¿Regalará alguna vez el Ser
el espacio-tiempo del silencio,
como una cerca del estar transformado,
al hombre que sabe inicialmente?

Inicial, se aproxima encubierto el tiempo
De la in-sistencia del último dios.

// Dessen allein ist Entscheidung: // Ruft je das Seyn, / die Macht und die Ohnmacht / aus reinem Vorbeigang zernichtend, / zur Erde die Welt / in den krieglosen Streit? // Hebt je das Seyn, / die Künste der Rechner nicht ken-

Las «señas» no son poemas. Tampoco son una «filosofía» puesta en versos y rimas. Las «señas» son palabras de un pensar que necesita este enunciar, pero que no se cumple en él. Este pensar no tiene ningún apoyo en lo ente, dado que piensa el Ser. Este pensar no encuentra ningún ejemplo en lo pensado, ya que lo pensado piensa lo ente. A diferencia de la palabra de la poesía, el decir del pensar carece de imágenes. Y allí donde parece haber una imagen, ésta no es ni lo poetizado de una poesía ni lo intuitivo de un «sentido», sino tan sólo el último recurso de una carencia de imágenes emprendida sin éxito.

El pensar del Ser se ha sobrepuesto al final de la «filosofía». Pero el antagonismo con los filósofos no lo arroja de la amistad para con los pensadores.

El pensar del Ser nunca asedia la verdad. Pero ayuda a su esenciar. Esta ayuda no consigue éxito alguno, sino que es ayuda en cuanto sencillo ser-ahí. El pensar, que escucha y obedece al Ser, le busca a éste la palabra.

Pero sólo cuando el lenguaje del hombre está en la palabra, está en perfecta salud. Si está en perfecta salud, le hace señas la concesión de las fuentes ocultas. Ellas son las vecindades del inicio.

El pensar del Ser es el cuidado por el uso del lenguaje.

nend, / die Erd' in den Zauber / der Stimmenden Welt? // Mahnt je das Seyn / den werklosen Gott / in die Ankunft entfernteren Bleibens? // Schenkt je das Seyn / den Zeit-Raum der Stille / als Hag des gewandelten Stands / dem anfänglich wissenden Menschen? // Anfänglich naht verhüllt die Zeit / Der Inständigen des letzten Gottes.

CORO DE LA *ANTÍGONA* DE SÓFOCLES*

Múltiple es lo inquietante, pero nada
que, más inquietante, por encima del hombre se eleve.
Él zarpa sobre las espumeantes mareas
en la invernal tempestad del sur
y navega atravesando la sierra
de las olas furiosas y abismales.

De los dioses aun a la más sublime agota,
a la indestructiblemente sin fatiga, la tierra,
volcándola año tras año,
arrastrando el arado de un lado a otro
con los caballos.

Captura el hombre, que por doquier trama,
incluso a los pájaros de leve vuelo,
y caza
al pueblo de los animales salvajes
y al tropel que los mares habita.

* CHORLIED AUS DER *ANTIGONE* DES SOPHOKLES // Vielfältig das Unheimliche, nichts doch / über den Menschen hinaus Unheimlicheres ragend sich regt. / Der fährt aus auf die schäumende Flut / beim Südsturm des Winters / und kreuzt im Gebirg / der wütiggeklüfteten Wogen. // Der Götter auch die erhabenste, die Erde, / abmüdet er die unzerstörlich Mühelose, / umstürzend sie von Jahr zu Jahr, / hintreibend und her mit den Rossen / die Pflüge. // Auch den leichtschwebenden Vogelschwarm / umgarnt er und jagt / das Tiervolk der Wildnis / und des Meeres einheimisch Gerege / der umher sinnende Mann. /

Con astucias somete al animal
que pernocta en los montes y migra;
a la áspera cerviz del caballo
y al toro jamás domeñado,
abrazándole el cuello con madera,
impone el yugo.

También en el resonar de la palabra
y en comprenderlo todo raudo como el viento
ha sabido encontrarse;
así como en el ánimo de dominar sobre las ciudades.
Ha considerado incluso cómo evitar
exponerse a las flechas del clima
y a las desapacibles heladas.

De camino en todas partes, llega,
inexperto y sin escapatoria, a la nada.
Sólo una afluencia, la muerte,
nunca podrá resistir mediante huida,
aunque de largas y penosas enfermedades
lograra también hábilmente escapar.

Er überwältigt mit Listen das Tier, / das nächtigt auf Bergen und wandert, / den rauhmähnigen Nacken des Rosses / und den niebezwungenen Stier / mit dem Holze umhalsend / zwingt er ins Joch. // Auch in das Getöne des Wortes / und ins windeilige Allesverstehen / fand er sich, auch in den Mut / der Herrschaft über die Städte. / Auch wie er entfliehe, hat er bedacht, / der Aussetzung unter die Pfeile / der Wetter, der ungattigen auch der Fröste. // Überall hinausfahrend unterwegs, erfahrungslos ohne Ausweg / kommt er zum Nichts. / Dem einzigen Andrang vermag er, dem Tod, / durch keine Flucht je zu wehren, / sei ihm geglückt auch vor notvollem Siechtum / geschicktes Entweichen. //

Avezado, pues dominando
el saber hacer más allá de lo esperable,
unas veces cae en lo malvado,
otras vuelve a resultarle lo valioso.
Marcha entre el estatuto de la tierra y
el derecho jurado de los dioses.
Eminente sobre el lugar, pierde el lugar
aquel que, por audacia,
considera ente lo no-ente

No se siente en mi mesa,
ni haga partícipe de su confusión a mi saber,
quien tal cosa ponga en obra.

Gewitziges wohl, weil das Gemache / des Könnens, über Verhoffen bemeisternd, / verfält er einmal auf Arges / gar, Wackeres zum anderen wieder gerät ihm. / Zwischen die Satzung der Erde und den / beschworenen Fug der Götter hindurch fährt er. / Hochüberragend die Stätte, verlustig der Stätte / ist er, dem immer das Unseiende seiend / der Wagnis zugunsten. // Nicht werde dem Herde ein Trauter mir der, / nicht auch teile mit mir sein Wähnen mein Wissen, / der dieses führet ins Werk.

EL CAMINO DEL CAMPO

Corre desde el portón del jardín del castillo hacia Ehnried. Los viejos tilos del jardín lo siguen con la mirada por encima de la muralla, tanto en Pascuas, cuando brilla luminoso entre las siembras que brotan y los prados que despiertan, como en Navidad, cuando desaparece bajo ventisqueros tras la colina más cercana. Al llegar al crucero campestre dobla hacia el bosque. Al pasar junto a su linde, saluda a un alto roble bajo el que se encuentra un banco de madera rústica.

Sobre él había en ocasiones algún escrito de los grandes pensadores, que una joven torpeza intentaba descifrar. Cuando los enigmas se agolpaban y se hallaba salida, el camino del campo ayudaba. Pues guiaba el pie calladamente por un sendero de fácil manejo a través de la amplitud del árido terreno.

En ocasiones, el pensar se dirige de nuevo a esos mismos escritos o hace tentativas propias, recorriendo el sendero que el camino traza entre la campiña. Éste permanece tan cerca del paso del que piensa como del paso del campesino que en la madrugada se dirige a la siega.

Frecuentemente, con los años, el roble del camino induce al recuerdo de los antiguos juegos y el primer elegir. A veces, cuando un roble caía en medio del bosque bajo los golpes del hacha, el padre buscaba enseguida, a través del soto y los claros soleados, la medida asignada para su taller. Allí trabajaban cuidadosamente durante las pausas de su oficio con el reloj de la torre y las campanas, que mantienen su propia relación con el tiempo y la temporalidad.

De la corteza del roble tallaban los niños sus barcos que, provistos de banco de remo y timón, flotaban en el Metterbach o en la fuente de la escuela. En los juegos, las travesías alrededor del mundo llegaban fácilmente a su destino y encontraban de nuevo la orilla. Lo ensoñador de tales viajes estaba envuelto en un brillo, todavía apenas visible, que se hallaba en todas las cosas. Su reino lo delimitaban el ojo y la mano de la madre. Era como si su tácito cuidado guardara todo esenciar. Aquellas travesías del juego nada sabían entonces de recorridos en los que toda orilla queda atrás. Pero la dureza y el olor de la madera del roble empezaban a hablar más perceptiblemente de la lentitud y constancia con las que crece el árbol. El roble mismo decía que sólo en ese crecimiento se funda lo que dura y fructifica, que crecer significa abrirse a la amplitud del cielo y arraigar a un tiempo en lo oscuro de la tierra, que lo sólido prospera únicamente cuando el hombre está, de igual manera, dispuesto a la exigencia del más elevado cielo y amparado en las manos de la sustentadora tierra.

Todavía se lo dice el roble al camino del campo, que pasa ante él seguro de su sendero. El camino recoge todo lo que tiene su esencia a su alrededor y aporta la suya a todo aquel que lo recorre. Los mismos sembrados y pendientes de la pradera acompañan al camino del campo en cada estación del año con una cercanía siempre distinta. Ya sea que, sobre los bosques, la cordillera de los Alpes descienda hasta desaparecer en el crepúsculo, ya que se alce la alondra en las mañanas estivales, allí donde el camino salta sobre la ondulación de una colina; ya sea que, desde la región donde se encuentra el pueblo natal de la madre, el viento del este llegue con indicios de tormenta, ya que un leñador al anochecer arrastre hacia su horno el haz de leña menuda; ya sea que un carro de la cosecha se balancee, rumbo a casa, en los surcos del camino, ya que los niños recojan las nacientes primaveras en el linde del prado o que la nie-

bla empuje durante días su brumosidad y su peso sobre las campiñas, siempre y desde todas partes se halla alrededor del camino del campo la palabra alentadora de lo mismo:

Lo sencillo custodia el enigma de lo duradero y de lo grande. Súbitamente se hace sentir ante los hombres, y, sin embargo, requiere una larga maduración. Oculta su bendición en lo inaparente de lo siempre mismo. La amplitud de todas las cosas que han crecido y permanecen alrededor del camino dispensa mundo. Sólo en lo tácito de su lenguaje, Dios es Dios, como dice Meister Eckhardt, ese antiguo maestro de lectura y vida.

Pero la palabra alentadora del camino sólo habla mientras hay hombres que, nacidos en su ambiente, pueden oírla. Ellos son obedientes a su procedencia, no sirvientes de maquinaciones. En vano intenta el hombre ordenar con sus planes el globo terráqueo cuando él mismo no está en el orden de la palabra alentadora del camino. Amenaza el peligro de que los hombres de hoy permanezcan sordos al lenguaje de ésta. A sus oídos llega tan sólo el ruido de los aparatos, que ellos toman por la voz de Dios. De esta forma, el hombre se vuelve disperso y carente de camino. A los dispersos lo sencillo les parece uniforme. Lo uniforme harta. Los fastidiados tan sólo encuentran ya lo indiferente. Lo sencillo ha escapado. Su silenciosa fuerza está agotada.

Disminuye, ciertamente, el número de aquellos que todavía conocen lo sencillo como su propiedad adquirida. Pero los pocos serán en todas partes los duraderos. Gracias al suave poder del camino del campo, ellos serán capaces algún día de sobrevivir a las gigantescas fuerzas de la energía atómica, artificio del cálculo humano que se ha convertido en atadura de la propia acción.

La palabra alentadora del camino despierta un sentido que ama lo libre y que, en el lugar oportuno, salta incluso por encima de la aflicción hacia una última jovialidad. Ésta com-

bate el absurdo del mero trabajar que, ejercido por él mismo, tan sólo fomenta lo nulo.

En el aire del camino, variable según las estaciones, prospera la jovialidad sabedora, cuyo gesto a menudo parece melancólico. Este saber jovial es lo «Kuinzige», la tranquila sabiduría del campesino. No la adquiere quien no la posea. Los que la poseen, la poseen del camino del campo. En su sendero se encuentran la tormenta invernal y el día de cosecha, se reúnen la viva excitación de la primavera y el sereno perecer del otoño, se contemplan mutuamente el juego de la juventud y la sabiduría de la vejez. Pero todo se alegra en una sola consonancia, cuyo eco lleva y trae consigo el camino silenciosamente.

La jovialidad sapiente es un portal hacia lo eterno. Su puerta gira en los goznes que un experto herrero forjó antaño con los enigmas del existir.

Desde Ehnried vuelve el camino del campo al portón del jardín del castillo. Pasada la última colina, su delgado lazo conduce hasta la muralla a través de una llana hondonada. Brilla apagado en el resplandor de las estrellas. Tras el castillo se eleva la torre de la iglesia de San Martín. Lentas, casi dubitativas, once campanadas se extinguen en la noche. La vieja campana, con cuyas sogas a menudo se frotaron hasta quemarse unas manos infantiles, tiembla bajo los golpes del martillo, cuyo rostro, sombrío y gracioso a un tiempo, nadie olvida.

Con su último golpe, el silencio se vuelve todavía más silencioso. Alcanza a aquellos que fueron sacrificados antes de tiempo por dos guerras mundiales. Lo sencillo se ha vuelto aún más sencillo. Lo siempre mismo extraña y libera. La palabra alentadora del camino del campo es ahora del todo manifiesta. ¿Habla el alma? ¿Habla el mundo? ¿Habla Dios?

Todo habla de la renuncia en lo mismo. La renuncia no quita. La renuncia da. Da la inagotable fuerza de lo sencillo. La palabra alentadora nos hace morar en una larga proveniencia.

CAMINOS DE BOSQUE

Al hombre venidero le es inminente la controversia con la esencia y con la historia de la metafísica occidental. Sólo en esta meditación se hace posible llevar a cabo el tránsito al existir planetariamente determinado del hombre y alcanzar dicho existir histórico-mundial en cuanto fundado.

Los caminos de bosque son ensayos de una tal meditación. Tomados externamente, se presentan como una recopilación de conferencias sobre objetos que no guardan relación alguna entre sí.

Pensado desde el asunto, todo se encuentra en una consonancia oculta y rigurosamente edificada.

Ninguno de los caminos puede transitarse si no se han recorrido los demás. En su unidad, muestran un trecho del camino del pensar que el autor ha ensayado desde «Ser y tiempo».

Van hacia lo que extravía.
Pero no se extravían.*

* Sie gehen in der Irre. / Aber sie verirren sich nicht.

SOBRE UN VERSO DE MÖRIKE

Un intercambio epistolar con Martin Heidegger, por Emil Staiger

En otoño de 1950 impartí una conferencia sobre «El arte de la interpretación» en Ámsterdam y en Friburgo de Brisgovia. A fin de aclarar las consideraciones metódicas con un ejemplo, hice una fugaz interpretación del poema *A una lámpara*, escrito por Mörike en 1846:

Aún en tu sitio, oh bella lámpara, ornamentas,
Pendiendo grácil de ligeras cadenas,
El techo del aposento del placer, casi olvidado.
En tu blanco platillo de mármol, cuyo borde
Corona la hiedra de bronce verdiáureo,
Un grupo de infantes danza jovial en corro.
¡Qué atractivo todo! Risueño, y, sin embargo, un dulce espíritu
De seriedad se vierte por la entera forma —
Una configuración artística de auténtico carácter. ¿Quién en ella
[repara?
Pero lo que bello es, feliz a-parece[3] *en ello mismo.**

3 Dado que esta correspondencia entre Staiger y Heidegger se centra en la interpretación del término «*scheinen*» como «parecer» (Staiger) o «aparecer» (Heidegger), escribo aquí la palabra con un guión, de modo que ambas interpretaciones se muestren como posibles. Asimismo, en lo que sigue la escribiré en alemán cuando esté en juego su interpretación. *[N. del T.]*

* Noch unverrückt, o schöne Lampe, schmückest du, / An leichten Ketten zierlich aufgehangen hier, / Die Decke des nun fast vergessnen Lustgemachs. / Auf deiner weissen Marmorschale, deren Rand / Der Efeukranz von goldengrünem

Hablando de la situación epigonal de Mörike y su recuerdo melancólico del tiempo de Goethe, expuse entre otras cosas lo siguiente:

«Él no se considera señor de esa casa donde cuelga la lámpara. Allí no parece haber ya señor alguno. Sin embargo, todavía siente que pertenece a ella; todavía osa, por lo menos a medias, considerarse un iniciado. Justo en ello radica quizá el encanto, doloroso y bello a un tiempo, de la pieza. Él no ve la lámpara como una obra de arte en el sentido en que Goethe la vería, es decir, con fraternal veneración, como una configuración orgánica cuyas leyes de construcción están emparentadas con las del cuerpo y el espíritu humanos... En todo caso, no se siente identificado con ella ni tampoco con su niñez, de la que el grupo de infantes despierta quizá un recuerdo lleno de melancolía. Mitad cercano, mitad distante, "mitad placer, mitad lamento", como dice el poema *En primavera*.

Es, sobre todo, en el último verso donde esto resuena de un modo más puro:

Lo que es bello, no obstante, feliz a-parece en ello mismo.

La belleza permanece feliz de sí misma,

dice Goethe en la segunda parte del *Fausto*. Él sabe de lo que habla. Se expresa decidida e inequívocamente. Mörike no va tan lejos. Ya no se atreve del todo a saber cómo se siente la belleza. "Pero lo que es bello, feliz *parece...*", es todo lo que osa decir. Y sustituye, además, con esa postrera sutileza de la que sólo dispone alguien tardío, "sí" por "ello". Si hubiera escrito

Erz umflicht, / Schlingt fröhlich eine Kinderschar den Ringelreihn. / Wie reizend alles! lachend, und ein sanfter Geist / Des Ernstes doch ergossen um die ganze Form – / Ein Kunstgebild der echten Art. Wer achtet sein? / Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst.

"en sí mismo", aún se habría puesto excesivamente en el lugar de la lámpara. Lo bello vuelve a estar del todo distanciado cuando es feliz "en ello mismo..."».

Ya en Ámsterdam, Herman Meyer expresó sus reparos contra esta interpretación. Él consideraba que el «*scheint*» debía ser concebido como *lucet*, no como *videtur*. Esta cuestión se retomó también en Friburgo. Walter Rehm y Hugo Friedrich, si bien dudaban en un primer momento, acabaron decidiéndose de buena gana a interpretarlo como *videtur*. Hugo Friedrich recordó, además, que *él* o *ello* es un antiguo pronombre reflexivo usual todavía hoy en Suabia. De hecho, esto podría haberlo sabido consultando el diccionario de los Grimm, donde se atestigua su uso general como reflexivo hasta 1800, y aún posteriormente en Suabia. Sin embargo, no me sentí forzado a modificar por ello mi interpretación. Nos pusimos de acuerdo en que Mörike había utilizado una particularidad de su dialecto para lograr en el alemán culto la impresión que yo había descrito y hablamos todavía un rato sobre lo difíciles y ambiguos que resultan incluso los versos más inofensivos, según quedaba manifiesto, por lo que toda cautela es poca para el intérprete.

Sin embargo, también Martin Heidegger había escuchado la conferencia en Friburgo. Éste se mostró partidario de entender el «*scheint*» como *lucet*, y tuvo la amabilidad de justificar su punto de vista en una carta:

«Para aclarar el "*scheint*" en el poema de Mörike es preciso leer en primer lugar, como claves retrospectivas para el poema todo, los dos últimos versos después del guión. Esas dos líneas expresan *in nuce* la estética de Hegel. La lámpara, 'lo luminoso' es, en cuanto "configuración artística de auténtico carácter", el σύμβολον de la obra de arte como tal —'del ideal', dicho en el lenguaje de Hegel—. La lámpara, la configuración artística ("oh, bella lámpara"), lleva a unión el aparecer sensible y el

aparecer de la idea, siendo esto la esencia de la obra de arte. En cuanto configuración artística de carácter lingüístico, el mismo poema es el símbolo que se apoya en el lenguaje de la obra de arte en general.

Pero volvamos concretamente al "*scheint*". Usted lee "feliz a-parece en ello mismo" como *felix in se ipso (esse) videtur*. Toma usted el "feliz" de forma predicativa y el *in se ipso* en relación con *felix*. Yo lo entiendo adverbialmente: como el modo, como el rasgo fundamental del 'aparecer', esto es, del luminoso mostrarse; y el *eo ipso* lo tomo en relación con *lucet*. Yo lo leo como *feliciter lucet in eo ipso*; el "en ello mismo" refiere a "aparece", no a "feliz"; el "feliz" es sólo la consecuencia esencial del 'aparecer en ello mismo'. La articulación y el 'ritmo' del último verso tienen su peso en el "es". "¡Pero lo que bello *es* (lo que *es* una configuración artística de auténtico carácter), feliz *aparece* en ello mismo". El 'ser-bello' es el puro 'aparecer'.

Consulte sobre este punto la introducción y el primer capítulo de la primera parte de las *Lecciones sobre la Estética* de Hegel de 1835. Allí dice Hegel (primera edición de la *Obras*, vol. X, 1, p. 144): "Lo bello se define, de este modo, como el *aparecer* sensible de la idea". "El objeto *bello* (...) permite que se manifieste en su existencia su propio concepto en cuanto realizado y muestra en él mismo la unidad y vitalidad subjetiva" (*ibid.*, p. 148).

El "él" o "ello" no es sólo dialecto suabo, sino al contrario, este dialecto resulta apropiado y es utilizado para expresar una diferencia esencial: "en él mismo" nombra algo en ello mismo, pero algo tal que no posee autoconciencia para sí, dicho en el lenguaje de Hegel, que no es ningún 'concepto', esto es, ningún 'aparecer puro en sí mismo' (p. 141), sino un aparecer sin autoconciencia, sin un 'sí', y que, por tanto, no es 'en sí', pero es "en ello mismo". Sin embargo, este 'aparecer' no es jamás una 'mera apariencia' (en el sentido de 'parece

como si...'). Por eso dice Hegel (p. 199, abajo): "La verdad del arte no puede consistir, por ende, en la mera corrección, a la que se limita la denominada imitación de la naturaleza, sino que lo externo debe armonizar con algo interno que armoniza en sí mismo y que, justamente por ello, *puede revelarse como sí mismo en lo externo*" (subrayado mío).

Este revelarse es el luminoso mostrarse, el 'aparecer'. En él, lo verdadero saca a la luz su autonomía. Así, dice Hegel: "Desde esta perspectiva, podemos destacar la serena calma y felicidad, este bastarse a sí mismo en el propio estar concluido y la propia satisfacción, como el rasgo fundamental del ideal (es decir, de la obra de arte). La figura artística ideal está ahí ante nosotros como un dios feliz" (p. 202). En cuanto *feliciter lucens*, la configuración bella es ella misma *felix*. De este modo, se podría obtener la 'certeza' que es posible en esto. Pues reclamar una de tipo 'matemático' en el sentido de Descartes sería un dogmatismo eternamente injustificable, por resultar completamente inadecuada al asunto.

Pero la referencia a Hegel es evidente, ya que el amigo de juventud de Mörike (nacido, como él mismo, en Ludwigsburg) y su permanente asesor en cuestiones de estética y poética fue Friedrich Theodor Vischer, cuya 'Estética o ciencia de lo bello' empezó a publicarse en 1846.

Debemos tener en cuenta, además, que la fuerza expresiva de la palabra "*scheinen*" ("lucir", "aparecer") se ha perdido para nosotros, aun cuando todavía decimos: "*die Sonne scheint*" ("luce el sol"). Pero lea, en cambio, el poema de M. Claudius (*El mensajero de Wandsbeck*, núm. I) titulado "Cantar una nana en el claro de luna", especialmente las estrofas 8, 9, 11 y 12».

Hasta aquí las palabras de Martin Heidegger. Reconozco que esta carta hizo que mi convicción se tambalease hasta cierto punto. Pero algún tiempo después se mostró que mi instinto para el sonido y el sentido del verso no se dejaba sacudir. De

modo que intenté confrontar otra vez, y más detalladamente que en la conferencia, mi comprensión instintiva del verso con los medios propios de la investigación literaria. Escribí a Martin Heidegger lo siguiente:

«Permítame empezar con el final de su comentario. Llama usted a Vischer el asesor permanente de Mörike en cuestiones de estética y poética. En ese caso, Vischer sería más competente que Hegel. ¿Y qué dice Vischer de lo bello? En el primer volumen de su estética –que, como usted señala, apareció el mismo año en que fue escrito el poema de Mörike *A una lámpara*–, en el parágrafo 13 (segunda edición, Múnich, 1922, p. 51), dice:

"De acuerdo a esta ley, se le genera [al espíritu] la apariencia de que algo individual, existente en la limitación de espacio y tiempo, se corresponde sin más con su concepto; que, por tanto, se ha realizado en él por completo, en primer lugar, una idea determinada y, de ese modo, mediatamente, la idea absoluta. Esto es ciertamente una mera apariencia en tanto que su idea no está presente por completo en ningún ser individual; pero, como la idea absoluta no es una representación vacía, sino que es verdaderamente efectiva en lo existente, aunque no en lo individual, es por ello una apariencia llena de contenido o una manifestación. Dicha manifestación es lo bello".

Aquí la expresión 'aparecer' de lo bello se vuelve conscientemente ambigua, pero es utilizada más en el sentido de *videri*. Sin embargo, no le concedo tanto peso a este pasaje. Pues, ¿qué importancia cabe dar a dicha asesoría poética y estética? El 8 de febrero de 1851, Mörike escribe a Vischer sobre la estética de éste, en concreto sobre el segundo volumen, publicado en 1847:

"Mientras tanto, quiero trabajar asiduamente en tu libro, tras haber sentido varias veces el mayor deseo de ello. Una parte, la primera [de la que están tomadas las frases citadas

arriba], estuvo una vez en mis manos durante dos días; rebusqué en ellas como el perro con el hocico en una esfera firme, donde no hay saliente alguno para lograr desprender algo a esa velocidad".

¿Y qué decir de su estudio de Hegel? El 14 de mayo de 1832, Mörike le pide a Vischer que "le escriba los principios del sistema hegeliano". Seebass, el editor de las *Cartas inéditas* de Mörike (Stuttgart, 1945), explica al respecto que "no se tiene noticia de un estudio tardío de Hegel" (p. 534).

Así pues, la referencia a Hegel no es en absoluto evidente. ¡Al contrario! Vemos que Mörike no tenía ningunas ganas y ninguna habilidad para el pensamiento serio. Pero, ¿a qué llegamos con esto? A usted, seguramente, le indignará saber de una relación tan frívola con la filosofía como la que aquí se manifiesta. Pero justo en eso se encuentra el punto decisivo. Si me lo permite, le diré que el modo como aborda el verso en cuestión me parece demasiado escolástico para este poeta. Me parece que, en contra de su propia convicción, insiste usted demasiado en los conceptos y pasa por alto lo flotante, resbaladizo, tímido, cauto, lo a menudo también astuto y ambiguo de un lenguaje poético como el que Mörike desarrolló. Puede que el viejo zorro pensase también un poco en *lucet*, que, al igual que el "en ello mismo", le resultaba dialectalmente más cercano que a nosotros. Pero, como mucho, de una forma 'también un poco' juguetona, a modo de ensayo. En este tipo de lírica apenas hay límites claros en el significado y todo el espectro de la palabra 'aparecer' que expone el diccionario de los Grimm puede estar irisando más o menos. No deseo renunciar en modo alguno a lo potencial del enunciado, a lo inseguro, al apartarse de la certeza incondicionada, al 'tal vez' que se encuentra en el *videtur*. Considero dominante este significado. En él se expresa insuperablemente la situación especial de Mörike, que este mismo advertía profundamente, la dife-

rencia de su existencia con la de un Goethe (o también con la seguridad de un Hegel). Él, el tardío, sólo puede ya suponer y designar como posible, para él la esencia se encuentra ya semiencubierta. ¿Pretende usted sacrificar este color precioso y sumamente individual del poeta y del verso en cuestión en aras de una frase que no sería más que un balance suplementario de la estética hegeliana?

Es evidente, por tanto, que no se trata de una diferencia de opinión cualquiera entre nosotros, sino de una diferencia esencial en la concepción del lenguaje poético y filosófico. Donde más fuertemente la percibo es en su declaración de que el énfasis caería sobre el "es". Esto me parece simplemente imposible. El énfasis recae sobre "bello", "feliz" y "mismo". Por el contrario, cuando, hablando del verso de Hölderlin

> Pensamientos del común espíritu son,
> los que terminan silenciosos en el alma del poeta*

explica usted que hay un énfasis en el *son* y apoya esta explicación apelando a la coma que Hellingrath pasó por alto, yo le doy la razón tanto por cuestiones de ritmo como de contenido. Este detalle de su interpretación del himno *Como cuando en día de fiesta* siempre me ha parecido especialmente valioso. Pero el lenguaje de Hölderlin es, con certeza, mucho más filosófico que el de Mörike. Hölderlin era también un pensador, Mörike no.

¿Me permitiría publicar en *Trivium* los fragmentos de nuestra correspondencia que refieren al verso de Mörike? Creo que sería idónea para inducir a círculos más amplios a reflexionar de nuevo sobre las dificultades de la interpretación.

* Des gemeinsamen Geistes Gedanken sind, / Stil endend in der Seele des Dichters...

Le estaría especialmente agradecido si quisiera añadir algo a modo de conclusión. Pues no es en absoluto mi intención tener la última palabra –menos que nadie ante usted».

En una carta desde Todtnauberg del 28 de diciembre de 1950 dedicada ya exclusivamente al verso en cuestión, Martin Heidegger respondió lo siguiente:

«Estimado Sr. Staiger,

Muchas gracias por su carta. Hace más transparente su conferencia y me instruye sobre aspectos esenciales, como el temple de ánimo fundamental del poema. Sin embargo, no me convence en lo decisivo, en su interpretación del "*scheint*" como *videtur*. Pero esto nos alienta a intentar llevar el asunto a una más alta claridad y a poner en consonancia nuestras concepciones.

Para ello, debo responder de manera más detallada. Por ese motivo, no puedo ser yo quien tenga la última palabra, dejando de lado que ésta le corresponde a usted según las buenas costumbres. Su última palabra seguirá siendo, como usted mismo considera y como siempre en los mejores casos, sólo una primera palabra, pues aquí se juega algo más que la aclaración aislada de un verso. Ese algo decidirá quizá pronto, quizá en un tiempo lejano, pero ciertamente por vez primera e incluso solo, la relación del lenguaje con nosotros, los mortales.

Mi referencia a Hegel sólo pretendía caracterizar la atmósfera en la que resuena la palabra "*scheinen*" al ser utilizada por Mörike en relación con lo *bello*. Al mencionar pasajes de las *Lecciones sobre la estética* de Hegel, en absoluto pretendía probar que los conceptos filosóficos de lo bello y el aparecer, en cuanto causas, hubieran tenido como efecto el uso poético de estos conceptos en el poema de Mörike por la vía de una mediación causal de esta relación efectiva entre Hegel y Mörike a través de Fr. Th. Vischer.

Aunque muestre usted que Mörike apenas se ocupó de la filosofía de Hegel y que sólo estudió la estética de Vischer de

un modo superficial, no por ello se desbarata mi referencia a Hegel, y tampoco dejo que me indigne una 'relación tan frívola con la filosofía' por parte de Mörike. Esto último porque considero que, quien es poeta, no necesita dedicarse a la filosofía, si bien un poeta resulta tanto más poetizante cuanto más pensante es.

En cuanto a lo primero, porque, a través del dominio en aquellos tiempos de la filosofía de Hegel y su escuela, el significado de "*scheinen*" en el sentido del "luminoso mostrarse de lo presente" estaba en el ambiente, y no era necesario que quien entendiera esa palabra todavía y de nuevo en su sentido antiguo estudiase las obras de Hegel o los libros de Vischer. Pero además, si consideramos ya el asunto mismo, tampoco puede pensarse adecuadamente '*scheinen*' en el sentido de 'parecer sólo como si...', sin el ámbito subyacente del aparecer en el sentido del desocultarse que revela algo presente. La palabra griega φαίνεσθαι dice ambas cosas. El φαίνεσθαι en el sentido de 'sólo parece así' habla aquí de manera distinta que el *videtur* romano, que habla desde el punto de vista del observador. Así pues, no pienso 'escolásticamente' que Mörike haya traducido de un modo escolar la filosofía hegeliana a lenguaje poético, tan sólo pretendo señalar que el significado originario de 'aparecer' y 'apariencia' mantiene abierto aquel ámbito en que la multiplicidad de los significados de apariencia, aparecer, manifestación, mera manifestación y sólo apariencia se desarrolla de forma libre, aunque no arbitrariamente, pero también se complica.

De este modo, tampoco el pasaje del §13 de la *Estética* de Vischer que usted menciona prueba divergencia alguna con Hegel. En el contexto de los pasajes que yo citaba (pp. 132, 148, 149), éste habla también de la manifestación y de la apariencia en el sentido del meramente parecer. En el concepto hegeliano de lo bello y del aparecer del objeto bello se encuen-

tra reunida una diversidad rigurosamente edificada de apariencia, manifestación y mera apariencia. Pero la apariencia, por ejemplo, de que un árbol pintado, en cuanto configuración artística, no es un árbol efectivo y, sin embargo, justamente como tal árbol aparente muestra la realidad efectiva del árbol mismo, pertenece necesariamente a la esencia de toda obra de arte y, en concreto, a su aparecer propio en cuanto el mostrarse en ello mismo. Hegel y Vischer se refieren a esta apariencia de lo que toma efectivamente un semblante, apariencia esta que pertenece al aparecer propio y permite que se manifieste la realidad efectiva. Por el contrario, el semblante que usted presume en el "*scheint*" (*videtur*) de Mörike es otra cosa. Dicho semblante se corresponde con la opinión que el epígono Mörike se ha formado, según su concepción, de la esencia y la validez del arte, mientras que aquel otro semblante pertenece al aspecto en que la obra de arte se encuentra esencialmente. Según su interpretación, el aparecer propio, el mostrarse de la obra de arte, debería ser también una mera apariencia, en tanto que la obra de arte se manifiesta como feliz, pero no lo es. Si su interpretación del "*scheint*" fuera correcta, no podría usted citar las frases de Vischer como documento para probar que se esté hablando de esa apariencia, y menos todavía en una supuesta contraposición con Hegel.

Pero ¿a qué vienen estas largas disquisiciones sobre la estética de Hegel y de Vischer, si los testimonios literarios extraídos de sus escritos nunca pueden tener el peso de una prueba que demuestren un *influxus physicus* de los conceptos filosóficos de lo bello en la configuración poética de un poeta? Las disquisiciones pretenden aclarar, a modo de un preludio hermenéutico, por así decir, que es necesario ya un gran esmero para orientarse —en el sentido del opinar vacilante— en las relaciones esenciales del aparecer propio e impropio, de la manifestación y de la mera apariencia, y hacer un uso claro y seguro

de los correspondientes significados de las palabras. Los comentarios precedentes están muy lejos de exponer con suficiente claridad ni siquiera la estructura fundamental de lo que Hegel piensa bajo los nombres de la idea absoluta y el ideal. Pero lo ambiental de lo así pensado se irradió, más allá de toda rivalidad con Hegel, a toda la consideración del arte del siglo XIX, aunque, por lo demás, el nivel de los horizontes de pensamiento y de la conceptualidad decayera constantemente.

Sin embargo, sólo desde el mismo poema puede decidirse cómo debe entenderse el "*scheint*" del último verso del poema de Mörike. Pero el poema se mantiene en el ambiente del espíritu del lenguaje de su época y vibra en un temple de ánimo fundamental, si es que él mismo es "una configuración artística de auténtico carácter".

Su carta me ha hecho prestar más atención a algo esencial y me ha vuelto más pensativo al respecto: el tipo de temple de ánimo fundamental que habla desde el poema. Estoy de acuerdo con usted al denominar dicho temple de ánimo la melancolía que mira atrás. ¿Qué dice el poema mismo?

Lamentablemente, no tengo ya suficientemente presente lo que dijo usted en la conferencia sobre el poema en general y en concreto. Pero creo que no me engaño al apuntar que se abstuvo de realizar una caracterización exacta del poema en lo relativo a su estructura; especialmente porque, como escribió usted después, "en aquella tarde era más importante la parte metódica que el ejemplo".

Los diez versos del poema se estructuran como sigue: los versos 1-3 dicen que la bella lámpara esencia "aún en su sitio" y *cómo* esencia, a saber, 'ornamentando' "el techo del aposento del placer, casi olvidado". El techo así ornamentado por la bella lámpara ilumina el espacio a partir del esplendor de ese ornamento. Aun sin estar encendida, la bella lámpara aclara el aposento. Le concede a este espacio su esenciar (entendido

verbalmente), 'casi olvidado'. Este esenciar dice lo siguiente: lo aclarado se manifiesta como ya sido a la luz de la bella lámpara.

Los versos 4-6 permiten que se manifieste el aspecto, el qué, de la bella lámpara que, en su adornante presencia, ha permanecido aún en su sitio. El verdor áureo de la corona de hiedra indica lo dionisíaco que crece ardientemente. La daza en corro del grupo de infantes irradia el esplendor del aposento del placer. A diferencia de usted, no entiendo el manifestarse del grupo infantil en la bella lámpara de manera psicológico-biográfica, como un signo del recuerdo de la niñez ya pasada del poeta. La corona de hiedra y dicho grupo pertenecen a la configuración artística de la bella lámpara, en tanto concede, aclarando, el mundo del aposento del placer.

Los versos 7 y 8 llevan a lenguaje el todo de los versos anteriores (1-6). Muestran el esenciar acorde en sí de la bella lámpara como atractiva y como seria (como encantadora y ensimismante), pero no al modo de una mera suma. El atractivo y la seriedad del esenciar se confunden suavemente y se mueven circundando «la entera forma» como en un juego. La palabra "forma" no significa aquí el envoltorio para un contenido, sino "forma" entendida como μορφή: la figura de lo que posee un aspecto. "La entera forma", esto es lo que esencia puesto en el manifestarse de su pleno aspecto: la bella lámpara aún en su sitio, cuyo esenciar y aspecto son custodiados en el poema por los dos grupos de tres versos (1-6).

A través de los versos 1-8, la configuración artística de la bella lámpara ha entrado en el poema de una manera tan bella y, por ende, mesurada que es incluso lo hablado de este poema lo que hace lucir a la bella lámpara en su belleza. Es cierto que el poema no acciona la lámpara, pero enciende la bella lámpara. Sin embargo, ¿por qué no termina el poema *A una lámpara* con el octavo verso? Porque con ello no llega todavía a lenguaje redonda y puramente lo que debe ser poetizado. Si bien la bella

lámpara ha llegado a la palabra como configuración artística, todavía no ha sido nombrada como "una configuración artística de carácter auténtico". El auténtico carácter de la bella lámpara, la belleza misma, permanece todavía inexpresada. Aún queda algo más que decir por respecto a los versos anteriores.

Por eso hay un guión al final del octavo verso, inmediatamente después de la palabra "forma" y sin un punto tras ella. La barra del guión nombra una diferencia que separa y junta a un tiempo. Considerando los versos del poema entero, el guión contrapone los versos 1-8 a los siguientes dos versos finales. Lo que el guión lleva a separarse de esta manera, lo lleva también a encuentro: los versos 9 y 10 con 1-8 en conjunto, con 7 y 8 en especial. La paridad de éstos se corresponde con la de los dos versos finales, pues en ambos casos es nombrada la configuración artística en su totalidad, si bien en distintos respectos.

El noveno verso comienza inmediatamente después del guión con las palabras "una configuración artística de auténtico carácter". De esta forma se recoge lo anterior, pero a un tiempo, se lo remite a lo siguiente. Y ¿qué es lo que sigue? En primera instancia, una pregunta: "¿Quién en ella repara?". ¿Quién toma en consideración la configuración artística en su auténtico carácter, en su propia esencia? La pregunta está formulada de manera que tiende a la siguiente respuesta: nadie más, apenas algunos, unos pocos sólo. La pregunta posee una entonación triste. La melancolía dice en el poema que la obra de arte en su esencia pasa inadvertida a los hombres. Sin embargo, el poeta sólo puede estar templado anímicamente por este temple de ánimo porque pertenece a aquellos que todavía conservan el sentido para la esencia de la obra de arte. De ahí que la melancolía no pueda deprimirlo. Resiste en ella. Pues sabe que el adecuado carácter de una configuración artística, la belleza de lo bello, no prevalece por gracia de los hombres, porque éstos reparen o no en la obra de arte, porque

gocen o no de lo que es bello. Lo bello sigue siendo lo que es independientemente de cómo se responda la pregunta "¿Quién en ello repara?".

"Pero lo que bello es, feliz aparece en ello mismo": la belleza de lo bello es el puro dejar aparecer la "entera forma" en su esencia.

No podemos pasar por alto apresuradamente el "pero" del último verso y todavía menos dejar de escucharlo por completo.

El "pero" nombra una contraposición que une. El verso 10, en el que se encuentra, habla contra el verso 9, que menciona el reparar de los hombres en la obra de arte. El "pero" habla en contra del decisivo peso de ese reparar, ya que lo bello nunca llega a ser lo bello mediante ese considerarlo tal.

Sin embargo, el "pero" sólo habla de ese modo porque, además, en el ritmo del verso no resalta únicamente el "bello" que sigue inmediatamente, sino que, a un tiempo, y según el sentido, debe acentuar también el "es". El "es" no posee aquí el significado desgastado de la cópula, que tan a menudo utilizamos sin pensar al hablar y escribir. El "es" nombra el 'ser-bello-en-sí' para diferenciarlo del 'mero ser representado como bello' mediante un reparar en lo bello. El "es" tiene aquí el significado de "esencia": lo que esencia en el modo de lo bello... Por eso debo perseverar en la acentuación del "es", si bien estoy muy lejos de equiparar el tono de este "es" con el del "son" del verso de Hölderlin que usted menciona. Ese "son" no significa 'esencian', sino 'existen' en el sentido metafísico de *existentia*.

Lo que esencia como algo bello, sin embargo, ¿qué otra cosa podría hacer, en cuanto adornante e iluminante, sino permitir que se manifieste un mundo en su esenciar? Esto le es dado a lo bello sólo en cuanto, por ser luminoso en ello mismo, clarea, es decir, aparece. Dado que el "*scheint*" significa esto y el "en ello mismo" se refiere a él, con estas últimas pala-

bras el poema vuelve a las primeras: "Aún en tu sitio, oh bella lámpara...".

Con la última palabra del último verso, que va unida con la penúltima, se redondea por fin "la entera forma", ya no de la bella lámpara, sino del poema *A una lámpara*.

Cada vez que intento darle la razón del todo y escuchar el "*scheint*" como *videtur*, me quedo atascado en el ritmo del verso y, al pensar, es como si fuera chocando contra esquinas justo donde el poema termina redondeándose. El significado de "*scheinen*" en la palabra "*scheint*" no apunta en la dirección de "fantasma", sino en la de "epifanía". La configuración artística de auténtico carácter es ella misma la epifanía del mundo que es iluminado por ella y guardado en ella.

Si podemos hablar de una 'última sutileza' refiriéndonos a este poema de Mörike, sería como mucho considerando que este mismo poema que lleva al lenguaje el modo de esenciar de una configuración artística sea un poema *A una lámpara*. De ese modo, no sólo aquello de lo que se hace objeto en esta configuración artística, la lámpara, posee el carácter del iluminar encendido, sino que el esenciar de la obra de arte, la belleza de la bella lámpara, ilumina en el modo del aparecer clareante. La lámpara ya apagada ilumina todavía por cuanto, como lámpara bella, clarea: mostrándose (apareciendo), lleva a aparecer su mundo (el aposento del placer).

¿Es esto 'sutileza'? ¿No es más bien un regalo de lo más discretamente sencillo en el poeta, quien con este poema se pone, en cuanto un ulterior, en la cercanía de lo tempranamente sido en el arte occidental?

Su presentimiento encuentra el temple de ánimo de la melancolía en el poema de Mörike. Yo sigo su presentimiento. Pero me pregunto: ¿qué es lo anímicamente templado por la melancolía? No el carácter auténtico de la configuración artística, en razón de que su aparecer esencial se vería degradado a

una mera apariencia. El temple de ánimo de la melancolía alcanza a la configuración artística en cuanto no tiene ya la consideración de los hombres que es acorde a su esenciar. La obra de arte no puede jamás forzar para sí ese tener ni salvarlo por siempre y sin restricciones. Quizá el poeta echó una mirada a esta impotencia (a este 'dolor') que pertenece al esenciar de la obra de arte, de modo que, desde ese dolor, su ánimo permanece melancólicamente templado. Es evidente que él, como epígono, ha visto más que los predecesores y ha tenido que soportar una carga más pesada.

El poema de Mörike no necesita de forma inmediata nuestro re-pensar lleno de rodeos para seguir siendo lo que es. En cambio, *nosotros* sí necesitamos dicho pensar, no sólo ni en primera instancia para poder leer poemas, sino para aprender otra vez a leer en general.

Pero ¿qué es leer sino colectar: reunirse en la colecta que va en pos de lo no-hablado en lo hablado?

Le saluda atentamente, su

Martin Heidegger»

A ello respondí yo el 6 de enero de 1951 como sigue:

«Muy estimado Sr. Heidegger,

sólo me quedaría agradecerle su extraordinaria carta, si no fuera porque en ella se pone de manifiesto un malentendido que me lleva a hacer uso del derecho a la última palabra que tan amablemente me concede. Ni en mi conferencia sobre "El arte de la interpretación", ni en la carta que le dirigí, he concebido el "*scheint*" en el sentido de 'parece, pero no es así'. Nunca he declarado que el '*Scheinen*' apunte en la dirección de 'fantasma',

sino que tanto entonces como ahora he interpretado los últimos versos de este modo: La configuración artística apenas es ya considerada. "Pero" (¡tampoco yo he dejado de escuchar esta palabra en absoluto!), ¿qué daño puede hacerle eso? Parece feliz en ella misma y no necesitar para nada de nosotros. ¡Parece! Probablemente sea así. No lo sabemos con total seguridad. Pues, ¿quiénes somos nosotros, pobres tardíos, para poder atrevernos a expresar sin tapujos cómo se siente lo bello?

Con esta aclaración creo no estar demasiado lejos de su interpretación, tal como ésta ha quedado explicitada. Estoy completamente de acuerdo con su caracterización de la estructura del poema. En mi conferencia me había expresado de forma similar al respecto. Ambos reconocemos también que el "*scheint*" irisa sobre algunos significados. Usted pone el énfasis más en *lucet* (por mor del aparecer, del lucir de la bella lámpara), yo sigo poniéndolo en *videtur*. De esa forma incluyo al poeta en esa melancolía que, según nuestra común convicción, domina como temple de ánimo el poema entero. El poeta está movido por la melancolía no sólo porque sabe que la obra de arte pasa inadvertida en su esencia para la mayoría, sino porque él mismo no se atreve ya a sentirse seguro como iniciado. Esta melancolía personal suya puede documentarse en *El pintor Nolten* (el último rey de Orplid con su dormitante conciencia) y en incontables poemas. Y justamente este temor y esta tristeza me parecen contradecir que haya aquí un enunciado sobre lo bello tan categórico como el que usted aprecia. No obstante, puede hablarse de epifanía en el sentido que le da usted, si bien, diría yo, de una epifanía medio velada ya.

Todo lo que aún nos separa puede entenderse a partir de la siguiente diferencia: usted lee el poema como testimonio de lo poético y de lo bello en su inmutable simplicidad. Yo lo leo más bien como testimonio de la forma especial e irrepetible de lo poético y lo bello que se hizo efectiva en Mörike a mediados

del pasado siglo. Mörike tiene parte (en el sentido de μετέχει) en *lo* bello tal y como usted lo piensa. También yo, en cuanto historiador, debo reconocerlo. Pero, más todavía, debe preocuparme la cuestión de *cómo* tiene parte en ello, cómo lo uno se refracta en su manifestación individual.

Nada más debo agregar. Pero sí quisiera agradecerle de corazón su buena disposición a responder mis preguntas y la interpretación del poema, que con gusto me precio de haberle arrancado. Para finalizar, deseo expresar mi inalterable veneración hacia usted. Con afecto,

Emil Staiger»

¿QUÉ SIGNIFICA LEER?

¿Qué significa leer? Lo que sustenta y dirige en el leer es la colecta. ¿En qué dirección colecta? En dirección a lo escrito, a lo dicho en el escrito. El leer propio es la colecta en dirección a aquello que, sin nuestro saber, ha reclamado ya nuestro esenciar, como quiera que en ello lo correspondamos o neguemos.

Sin el leer propio tampoco estamos en condiciones de ver lo que dirige nuestra mirada ni de apreciar lo que se manifiesta y aparece.

DEL SECRETO DEL CAMPANARIO

En la madrugada del día de Navidad, hacia las tres y media, los niños campaneros llegaron a la casa del sacristán. Su mujer les había servido café con leche y pasteles. Él estaba de pie junto al árbol de Navidad, que aún impregnaba el cálido salón con el aroma de abetos y candelas que es propio de la Nochebuena. Desde hacía semanas, si es que no durante todo el año, los niños se alegraban de este momento en la casa del sacristán. ¿Dónde podía radicar su encanto? Ciertamente, no en aquello cuyo sabor «les gustaba» a los niños llegados tan temprano desde la noche invernal. Algunos de ellos podían obtener algo mejor en sus hogares. Era lo extraño de la casa, del instante insólito, la espera del repique y del mismo día de fiesta. La excitación comenzaba ya en la casa del sacristán, cuando los niños, una vez saciados, encendían los faroles en el zaguán. Éstos se alumbraban con los restos de los cirios del altar que el sacristán guardaba a tal efecto en la sacristía, en un cajón del que nosotros, los monaguillos, tomábamos las «velas» para *nuestro* altar, en el que, a modo de juego serio, «leíamos misa».

Una vez dispuestos todos los faroles, los niños, con el campanero mayor a la cabeza, avanzaban con dificultad a través de la nieve hasta desaparecer en el interior de la torre. Las campanas, especialmente las grandes, se tocaban en la misma jaula. Indeciblemente excitante resultaba el «balancearse» previo de las campanas mayores, cuyo badajo se sujetaba con la soga de la campana y no se «echaba a volar» hasta que la campana se encontraba en plena oscilación, siendo preciso para ello una especial habilidad. Esto se hacía para que todas las campanas pudieran sonar con toda la fuerza, una tras otra. Por

ese motivo, sólo el oído experto podía apreciar si se había tocado «correctamente»; pues el cese del toque se hacía también de esta forma, pero a la inversa. Los badajos se «atrapaban al vuelo» en plena oscilación de las campanas mayores y ¡ay del campanero que se mostrara torpe y «dejase ir» la campana!

Tan pronto se extinguían los cuatro golpes que anunciaban las cuatro de la madrugada, empezaba a sonar la más pequeña de las campanas: la «Tercera», que debía ser tocada todas las tardes a las tres. Se encargaban de ello los monaguillos, por lo que sus juegos en el jardín del castillo o en el «puentecillo del mercado», frente al ayuntamiento, se veían siempre interrumpidos. Pero a menudo, sobre todo en verano, trasladaban sus juegos a la jaula del campanario o a la viguería más alta de la torre, junto a las esferas del reloj, donde anidaban las grajillas y los vencejos. La «Tercera» era también la campana del toque de difuntos, con la que se daba «la señal». De «dar la señal» se encargaba siempre el sacristán en persona.

Cuando, a las cuatro, empezaba el «repique de sobresalto» (que despertaba «sobresaltadamente» a los durmientes del pueblo), seguía a la «Tercera» el sonido oscuramente dulce de la «Alba»; después la «Niña» (que dobla para llamar a clases de comunión y confirmación, así como para los oficios del rosario); después la «Oncena», que también se tocaba a diario y casi siempre se encargaba de ello el sacristán, pues los niños a esa hora estaban en el colegio; después la «Docena», que tocaba las doce horas también a diario; después la «Klanei», sobre la que golpea el martillo de las horas, y por último la «Mayor». Con su sonido redondo y grave, que se propaga hasta muy lejos, finalizaba el anuncio de las festividades mayores. De inmediato empezaba el toque a misa del gallo. Ese toque sonaba también la noche anterior a una vigilia y, por lo general, participaban en él también los monaguillos, quienes, por lo demás, se desempeñaban en el oficio como acólitos y, a

la edad conveniente, como acólitos principales. Ellos no formaban parte de los «campaneros», si bien probablemente habían «sufrido» («*gelitten*», una palabra suaba para decir «tocado») más que los campaneros, que eran un tipo especial de niños.

Además de las siete campanas ya nombradas, por encima de la última escalera que conduce a la jaula del campanario se suspendía la «campana de misa plateada», cuya delgada soga se extendía por toda la torre hasta la entrada de la sacristía. Con esta campanita el sacristán daba a los campaneros la «señal» para iniciar o finalizar el repique durante la consagración.

A lo que tampoco faltaban nunca los monaguillos era al «carraqueo». Cuando, desde el Jueves Santo hasta el Sábado de Gloria, guardaban silencio las campanas, se utilizaban las carracas para llamar a misa y en las horas de oración. Una fila de mazos que se ponían en movimiento dando vueltas a una manivela golpeaban sobre madera dura y producían un ruido muy adecuado a los acerbos días de la Semana Santa. Se carraqueaba en el cercado; las «carracas» estaban situadas en las cuatro esquinas y se ponían en movimiento alternativamente empezando por la que está frente al ayuntamiento, y cada niño le daba vueltas a la suya.

Se despertaba ya en esa época el inicio de la primavera sobre el campo y, desde la amplitud de la torre, expectativas extrañamente oscuras soñaban anhelando el verano.

La juntura en la que las fiestas eclesiásticas, los días de vigilia y el paso de las estaciones y las horas de todas las mañanas, mediodías y tardes se ensamblaban de modo tal que *un* toque atravesaba continuamente los jóvenes corazones, sueños, rezos y juegos — *también* esa juntura cobija uno de los más encantadores, salvos y duraderos secretos de la torre para regalarlo, siempre transformado e irrepetible, hasta el último repique en el cobijo del Ser.

PARA EL LIBRO DE LANGENHARD SOBRE HEBEL

El dialecto es la fuente secreta[4] de toda lengua formada. De él nos afluye todo aquello que el espíritu de la lengua cobija en sí.

¿Qué cobija el espíritu de la lengua? Éste custodia en sí las relaciones inaparentes pero sustentadoras con Dios, con el mundo, con los hombres y sus obras y con las cosas.

Lo que el espíritu de la lengua cobija en sí es aquello elevado y por doquier prevaleciente de lo que cada cosa tiene su proveniencia de modo tal que vale y fructifica. Esto elevado y valedero revive en la lengua, y muere con ella en cuanto ésta debe prescindir de la afluencia de esa fuente que es el dialecto. El poeta Hebel lo sabía muy bien.

Sin embargo, pocos han sido hasta hoy los que han apreciado las joyas escondidas en el *Cofrecillo* de Hebel.

El alemán en el que hablan los relatos y las consideraciones de Hebel es el más sencillo y claro, a la vez que encantador y meditativo, que jamás se haya escrito. El lenguaje del *Cofrecillo de joyas* sigue siendo la escuela superior para todo aquel que se dispone a hablar y escribir en esta lengua de un modo que dé la medida.

¿Dónde está el secreto del lenguaje de Hebel? No en una afectada voluntad de estilo, tampoco en la intención de escri-

4 La palabra «secreta» traduce aquí «geheimnisvolle», que contiene en sí la palabra «Heim» (hogar), de donde proviene «Heimat», esto es, lo que aquí traducimos como «tierra natal» a riesgo de que sea tomado literal e indebidamente como un suelo natal. En esta caracterización del dialecto como «geheimnisvolle Quell» del lenguaje «culto» se ve ya la idea de la «Heimat» como aquello oculto e inaparente que nos permite el habitar y que se deja decir en el «lenguaje» de la poesía y, de modo eminente, en el lenguaje poético y dialectal de Johann Peter Hebel. *[N. del T.]*

bir de la manera más folclórica posible. El secreto del lenguaje del *Cofrecillo de joyas* se basa en que Hebel logra recoger el lenguaje del dialecto alemánico en el lenguaje escrito y logra que éste —el lenguaje escrito— resuene como un eco de aquél —el dialecto—.

SOBRE LA MADONNA SIXTINA

Alrededor de esta imagen se dan cita todas las preguntas aún irresueltas sobre el arte y la obra de arte.

La palabra «imagen» no significa aquí sino semblante en el sentido de mirada que viene al encuentro en cuanto llegada. La imagen así entendida todavía se sitúa *antes* de la diferenciación entre «ventana pintada» y «cuadro». En el caso único de la Madonna Sixtina, esta diferencia no es meramente categorial, sino histórica. La «ventana pintada» y el «cuadro» son aquí imagen de un modo distinto en cada caso. En el hecho de que la Madonna Sixtina se haya convertido en cuadro y pieza museística se esconde el propio curso histórico del arte occidental desde el Renacimiento. Pero quizá la Madonna Sixtina tampoco era inicialmente una ventana pintada. Era —y esto quiere decir, sigue siendo—, transformada, un singular esenciar como imagen.

Theodor Hetzer, con quien compartí banco en el Instituto de Friburgo y de quien conservo un venerable recuerdo, ha dicho cosas tan iluminadoras sobre la Madonna Sixtina que no puede sino agradecerse su mirada llena de fuerza pensante. No obstante, me ha dejado perplejo su comentario de que la Madonna Sixtina «no está ligada a una iglesia, no reclama una disposición determinada». Esto es correcto, pensado estéticamente, y, sin embargo, carece de la auténtica verdad. Dondequiera que se siga «disponiendo» en el futuro, esta imagen habrá perdido su lugar. Le está vedado desplegar su esenciar de manera inicial, es decir, determinar ella misma ese lugar. La imagen, transformada en su esenciar como obra de arte, se extravía en tierra extraña. Esta tierra extraña sigue siendo des-

conocida para el poner-delante museístico, que conserva su propia necesidad histórica y su razón. El poner-delante museístico lo nivela todo a la uniformidad de la «exposición». En ésta únicamente hay posiciones, no lugares.

La Madonna Sixtina no pertenece a aquella iglesia de Piacenza en un sentido histórico-anticuario, sino por su esenciar como imagen. Conforme a este esenciar, la imagen anhelará siempre volver allí. Sin embargo, sé muy bien que no poseo ni la competencia ni la preparación para tener voz en esto, por lo que las siguientes observaciones no son más que «especulaciones». Desde luego, también el *speculari* es un mirar, pero un mirar no sensible.

A propósito de «ventana pintada» cabría preguntar: ¿Qué es una ventana? Su marco delimita lo abierto del traslucir para, mediante el límite, reunirlo en una puesta en libertad del aparecer. La ventana, en cuanto entrada del aparecer que se aproxima, es una mirada previa de la llegada.

Pero en el singular acontecimiento de esta imagen singular, la imagen no aparece ulteriormente a través de una ventana ya existente, sino que es la imagen misma la que forma esta ventana, por lo que no se trata de un retablo en el sentido habitual. Se trata de una imagen de altar en un sentido mucho más profundo.

Lo pintado perdura a su manera. Pero la imagen sólo llega de repente a su aparecer, no *es* sino lo repentino de dicho aparecer. María lleva al Niño Jesús *de modo tal* que, mediante él, ella misma es traída aquí delante en su llegada; una llegada que con-lleva en cada caso lo ocultamente cobijador de su proveniencia.

Este llevar, en el que esencian María y el Niño Jesús, reúne su acontecer en el ver que mira, un ver en el que está puesto el esenciar de ambos y a partir del cual dicho esenciar es figura.

En la imagen, *en cuanto* esta imagen, acontece el aparecer del hacerse hombre de Dios, acontece aquella transformación que, como lo más propio del sacrificio de la misa, acaece en el altar como «transustanciación».

Pero la imagen no es ni mera copia ni alegoría alguna de la sagrada transustanciación. La imagen es el aparecer del espacio de juego del tiempo (*Zeit-Spiel-Raum*) en cuanto lugar donde se celebra el sacrificio de la misa.

El lugar es en cada caso el altar de una iglesia. Ésta y la imagen se copertenecen. Al acontecimiento singular de la imagen le corresponde necesariamente su singularización en el lugar inaparente de una iglesia entre otras muchas. Esta iglesia, por su parte, y cada una de su especie, reclaman la singular ventana de esta singular imagen: ella funda y consuma la edificación de la iglesia.

De este modo, la imagen forma el lugar del cobijar desocultador (de la Ἀ-λήθεια), un desocultar que es la manera como esencia la imagen. El modo de su desocultar (de su verdad) es el aparecer velador de la pro-veniencia del hombre-dios. La verdad de la imagen es su belleza.

Pero ya me doy cuenta de que esto no es más que un balbuceo insuficiente.

EL LENGUAJE DE JOHANN PETER HEBEL

Los *Poemas alemánicos* de Hebel fueron creados en el trascurso de unos pocos años, entre 1800 y 1803, en Karlsruhe. Nacieron de la nostalgia de la tierra natal. Esto se hace notar a menudo y se piensa demasiado poco. Supongamos que el sueño de Hebel se hubiese cumplido y que hubiera podido ser pastor de un pueblo del margraviato. En ese caso, hubiera tenido más ocasiones para escribir sobre el campo, la gente y las costumbres de la tierra natal. Ciertamente, hubiera tenido más ocasión de escribir sobre ello, si de lo que se tratara fuera tan sólo de describir folclóricamente el campo y su «pueblecito». Sin embargo, otra cosa era lo asignado al profesor trasladado a Karlsruhe: poetizar la tierra natal, elevar al brillo su esenciar mediante la palabra. La poesía verdadera y elevada consuma siempre lo mismo: ella lleva a aparecer lo inaparente. Inaparente, sin embargo, permanece aquello que prevalece por completo y determina todo lo que resulta habitual y se encuentra en el primer plano. Pero lo inaparente sólo llega a aparecer y a ponerse ante nuestra mirada cuando retrocedemos ante ello, cuando estamos suficientemente alejados de ello. El esenciar de la tierra natal sólo consigue brillar en tierra extraña. Todo lo que los grandes poetas cantan y dicen está divisado desde el dolor por la tierra natal y llamado a la palabra a través de este dolor.

*

Pero, habrá replicado ya alguno que otro, ¿cómo van a ser estos *Poemas alemánicos* poesía grande y universal si, ya simplemente por su lenguaje, están circunscritos a un particular pai-

saje y su folclore? Así pues, ¿es el mundo de los poemas de Hebel un mundo limitado porque se trata «únicamente» de poemas alemánicos?

A menudo se cree también que el dialecto supone un maltrato y una desfiguración del lenguaje culto y escrito. En verdad sucede lo contrario: el dialecto es la fuente secreta de toda lengua formada. De él nos afluye todo aquello que el espíritu de la lengua cobija en sí. De esta forma, justamente también a los paisajes y los valles suizos se les ha conservado intacto un gran bien: que ellos no sólo hablan, sino que piensan y obran en su dialecto.

¿Qué cobija el espíritu de la lengua? Éste custodia en sí las relaciones inaparentes pero sustentadoras con Dios, con el mundo, con los hombres y sus obras y con las cosas. Lo que el espíritu de la lengua cobija en sí es aquello elevado y por doquier prevaleciente de lo que cada cosa tiene su proveniencia de modo tal que vale y fructifica. Esto elevado y valedero revive en la lengua, y muere con ella en cuanto ésta debe prescindir de la afluencia de esa fuente que es el dialecto. El poeta Hebel lo sabía muy bien. Por eso escribe en una carta que los «poemas alemánicos», si bien se mantienen «en el carácter y horizonte del pueblecito», son a la vez «noble poesía».

*

Hebel reunió los más bellos relatos y consideraciones que había aportado al calendario hasta el año 1811 en el *Cofrecillo de joyas del amigo de la casa renano*, que vio la luz en la editorial Cotta, que publicaba las obras de Goethe y Schiller. Si, en un programa de radio o donde sea, escucha usted el nombre «Cofrecillo de joyas», piense en Hebel.

Sin embargo, pocos han sido hasta hoy los que han apreciado las joyas escondidas en el *Cofrecillo* de Hebel. El alemán en

el que hablan los relatos y las consideraciones de Hebel es el más sencillo y claro, a la vez que encantador y meditativo, que jamás se haya escrito. El lenguaje del *Cofrecillo de joyas* sigue siendo la escuela superior para todo aquel que se dispone a hablar y escribir en esta lengua de un modo que dé la medida.

¿Dónde está el secreto del lenguaje de Hebel? No en una afectada voluntad de estilo, tampoco en la intención de escribir de la manera más folclórica posible. El secreto del lenguaje del *Cofrecillo de joyas* se basa en que Hebel logra recoger el lenguaje del dialecto alemánico en el lenguaje escrito y logra que éste —el lenguaje escrito— resuene como un eco de aquél —el dialecto—. Esto nos da también una seña del secreto de los *Poemas alemánicos*.

Hebel no tenía ocurrencias y estados de ánimo poéticos provenientes de donde fuera y que él, después, a diferencia de otros poetas, expresara en el dialecto alemánico. Lejos de ello, Hebel se atuvo, escuchando, a la afluencia del espíritu de la lengua de este dialecto, y lo hizo de manera tal que, en ocasiones, este lenguaje confluía en poemas sueltos del mismo modo que se forman los cristales.

Y al estar arraigados en lo autóctono, estos poemas se extienden en lo amplio y pasan por encima de todas las limitaciones aparentemente dadas por el dialecto.

ENCUENTROS CON ORTEGA Y GASSET

Quisiera referir brevemente dos recuerdos de Ortega y Gasset. Siguen siendo para mí los dignos de ser pensados, y cada uno de ellos conserva en la memoria dos encuentros.

El primer recuerdo se remonta a los días del segundo Coloquio de Darmstadt, a principios de agosto de 1951. Ortega y yo nos habíamos comprometido a sendas conferencias en el Coloquio, que tenía por tema «El hombre y el espacio». Tras mi conferencia «Construir, habitar, pensar», empezó el coloquio entre los prominentes arquitectos y eruditos en la larga mesa colocada sobre el podio de la sala de congresos de Darmstadt. Yo mismo había tomado asiento en las filas asignadas a la audiencia. Enseguida, uno de los participantes en el «coloquio» se extendió en violentos ataques contra mi conferencia. Éstos culminaban en la afirmación de que la conferencia no había resuelto las cuestiones esenciales, sino que sólo las había «despensado», es decir, las había disuelto a nada por medio del pensamiento. En ese instante pidió la palabra Ortega y Gasset, a la vez que le quitaba el micrófono al orador sentado junto a él, y dijo al público lo siguiente: «El buen Dios *necesita* a los despensadores para que los demás animales no se duerman». Con estas ingeniosas palabras, la situación cambió de golpe. Pero dichas palabras no eran solamente ingeniosas; eran, ante todo, caballerosas. Admiré y aprecié tanto más este espíritu caballeroso de Ortega para con mis conferencias y escritos —manifestado, por lo demás, de forma distinguida— cuanto que él no estaba de acuerdo con muchas cosas y le inquietaban algunas de ellas que parecían amenazar su originalidad.

Una de las noches del Coloquio hubo una fiesta en el jardín de la casa del arquitecto municipal. Paseando por el jardín a una hora avanzada, encontré a Ortega solo, con su gran sombrero en la cabeza, tomando una copa de vino en un cenador. Estaba desanimado. Me hizo una seña y me senté con él, no sólo por amabilidad, sino porque me cautivó la gran tristeza que irradiaba de su espiritual figura. El motivo de la misma salió pronto a la luz del cenador tenuemente iluminado. Ortega estaba desesperado por la impotencia del pensar frente a los poderes del mundo actual. Pero hablaba en él, a la vez, un aislamiento que no podía estar ocasionado sólo por circunstancias externas. Después de algunos fuertes tragos a nuestras copas, la conversación entrecortada se dirigió a la pregunta por la relación entre el pensar y la lengua materna. Los rasgos de Ortega se iluminaron súbitamente. Se sabía en casa y, por los ejemplos lingüísticos que puso, sentí cuán intensa e inmediatamente pensaba desde su lengua materna. A la caballerosidad se unió en mi imagen de él la soledad de su buscar y, a la vez, una infantilidad que, desde luego, estaba enormemente alejada de toda ingenuidad –pues Ortega era un observador agudo, también y especialmente del efecto que deseaba conseguir con su presencia.

El segundo recuerdo se remite a Bühlerhöhe, donde una mañana de domingo cruzamos con vehemencia, pero dentro de los más bellos límites, las espadas más afiladas. Se discutía el concepto de ser y la etimología de las palabras filosóficas fundamentales[5]. La controversia puso de manifiesto la amplia orientación de Ortega en las ciencias. Sin embargo, me mostró

5 Aunque el original dice «Grundwerte» (valores fundamentales), parece claro que se trata de un error y que debe decir «Grundwörter» (palabras fundamentales). *[N. del T.]*

también una especie de positivismo sobre el que no me corresponde juzgar, pues sólo conozco unos pocos escritos de Ortega y, además, por traducciones. La tarde de ese mismo día nos proporcionó a mí y, probablemente, a todos los presentes la impresión más duradera de la personalidad de Ortega y Gasset. Ortega habló sobre un tema que no estaba planeado ni formulado, pero que podría titularse «El hombre español y la muerte». Es verdad que sólo habló de cosas con las que estaba familiarizado desde hacía tiempo, pero *cómo* las decía revelaba cuán lejos estaba de sus cautivados oyentes en un campo que ahora ha atravesado. Cuando pienso en Ortega y Gasset, viene a mis ojos su figura tal y como se mostró aquella tarde en el hablar, en sus muchos silencios, en sus gestos, en la caballerosidad, soledad, infantilidad, tristeza, con su múltiple saber y una encantadora picardía.

¿QUÉ ES EL *TIEMPO*?

¿Qué es el TIEMPO? Podría pensarse que el autor de *Ser y tiempo* debería saberlo. Pero no lo sabe, de modo que todavía hoy pregunta. Preguntar significa prestar oído a lo que a uno le es concedido.

Dicho prestar oído, más allá de lo meramente actual, a aquello que mueve desde lejos y hacia la lejanía el curso histórico de nuestra época, me parece ser la actitud valiente, cautelosa y fructífera de su semanario EL TIEMPO. Me alegra tener ocasión de poder agradecerles con estas líneas algunas posturas meritorias y clarificadoras, así como sus indicaciones dignas de confianza. Que la vivificadora participación en su trabajo crezca por doquier en silencio.

APUNTES DEL TALLER

Algunos parecen luchar hoy con la urgencia de encontrar una representación de la historia que permita ordenar y, de ese modo, atrapar en una inteligibilidad un estado del mundo caracterizado por el prevalecer de la técnica actual y de la ciencia idéntica a ésta. Incluso si algo así se lograra, la técnica actual y la ciencia a ella asignada seguirían siendo desconocidas en su esenciar. Muy otra cosa resultaría si el mismo *esenciar* de la técnica actual manifestara y marcara de antemano desde sí la figura de lo históricamente enviado, en cuya escucha obediente todo llega a su historicidad.

Para explorar tales posibilidades, deberíamos aprender primero a pensar en su esenciar aquello que ya ha acontecido «propiamente» y a retenerlo continuamente en rememoración pensante.

A propósito del cohete espacial ruso, el presidente de gobierno soviético declaró a principios de enero de este año lo siguiente: «Somos los primeros en el mundo en marcar en el cielo una vía de la tierra a la luna». Al respecto, la editorial de uno de los más importantes diarios de la República Federal de Alemania hacía notar en su primera línea lo siguiente: «Nadie está en condiciones de refutar las jactanciosas palabras de Nikita Kruschov de que la Unión Soviética ha logrado marcar en el cielo una vía de la tierra a la luna». El autor de la editorial tiene razón cuando considera que «nadie está en condiciones de contradecir» esas palabras. Pero, ¿qué sería en este caso una refutación? Ante todo, debemos pensar las declaraciones de Kruschov considerando aquellas circunstancias en que el propio Nikita Kruschov *no* piensa: no hay ya ni «la tierra» ni «el cielo» en el sentido del

habitar poético del hombre en esta tierra. Lo que el cohete lleva a cabo es la realización efectiva de aquello que, desde hace tres siglos, es em-plazado de manera cada vez más excluyente y categórica como la naturaleza y es colocado ahora como existencia universal e interestelar. La trayectoria del cohete empuja «cielo y tierra» al olvido. El medio entre el que dicho cohete se mueve no es ni una cosa ni la otra. El citado artículo debería empezar así: Sólo unos pocos, carentes de poder, están hoy en condiciones y dispuestos a pensar y a experienciar pensando que esta transformación del mundo no «inicia una nueva era», sino que conduce la ya existente a su más extrema consumación.

El pensar propio, que explora la noticia originaria (*Urkunde*) del ser, vive hoy en «reservas» (tal vez porque, según su proveniencia, es tan antiguo como a su modo los indios). El pensar meditativo no está en condiciones de levantarse inminentemente contra el pensar calculador, que surte efecto a partir de sus beneficios y sus resultados, hechiza al espíritu del tiempo y, de este modo, se ve confirmado en su «verdad». Tanto más persistentemente necesita aquel otro pensar que algunos granos sean sembrados todavía aquí y allá discretamente, aun si la mayoría cae y es atropellada en las calzadas sólidamente apisonadas del representar técnico.

El pensar meditativo debe permanecer en lo carente de efecto y hacerlo sin el semblante de una presunta tragedia. Sigue estando velada a este pensamiento la dirección en la que habla. Sin embargo, no le está permitido pasar por alto el favor que le ha sido concedido: su decir, allí donde muy raramente se logra, es como si nada se dijera. El pensar meditativo trasluce los campos de experiencia esenciales como la luz matutina, que custodia la noche para que el día se dé, y lo hace como si nada.

Pero todo se quiere dirigir, no se desea percibir ya huella alguna, esto es, seguir una instrucción ya dada de forma inaparente para escucharla divisando.

Escuchar es el reservado anticiparse de algo que se dicta al oído, que re-nuncia[6] lo por-decir a lo no-dicho.

PRECIPITACIÓN Y SORPRESA*

Aquélla la ejercemos nosotros.
Ésta nos alcanza.
Aquélla se acomoda en el cálculo.
Ésta viene de lo insospechado.
Aquélla persigue un propósito.
Ésta visita un demorarse.

Existe una *posibilidad* de que la consumación del dominio del esenciar de la técnica actual –es decir, del dis-positivo (*Ge-stellt*)– se vuelva ocasión para un claro de su propia verdad (es decir, del acaecimiento propicio), una posibilidad de que la verdad del ser logre salir al aire libre. Este inicio vendría en último lugar. Como está reservado todavía, no podemos contar nunca con un final en el sentido de un mero cesar.

6 La frase está llena de dobles sentidos de difícil traducción. Traducimos como «dictar al oído» la palabra «vorsagen», que significa tanto decir algo en voz baja (para que otros no lo oigan o bien decírselo uno mismo repetidamente para recordarlo) como dictar para que se memorice. Así pues, hay finalmente tres matices en la palabra que deben ser recogidos: el de 'dictar', el de 'repetidamente' y el de 'en voz baja'. Se trata de algo que resulta determinante y se nos dicta, pues tiene carácter de dictado, pero que, lejos de ser una orden o un imperativo, se anuncia en voz baja, como al oído. En cuanto a «re-nunciar» es la traducción de «ent-sagen». Esta palabra significa literalmente renunciar, pero, señalada con guión, significaría literalmente «des-decir», esto es, un decir que renuncia a decir. Por eso la traduzco como re-nunciar, es decir, un anunciar que se lleva a cabo en el silencio, en la palabra que renuncia al enunciado. *[N. del T.]*

* *Übereilung und Überraschung:* / Jene betreiben wir. / Diese trifft uns. / Jene macht sich im Berechnen. / Diese kommt aus dem Ungeahnten. / Jene verfolgt einen Plan. / Diese besucht ein Verweilen.

Sólo podemos corresponder a esa posibilidad manteniendo el camino libre para el pensar especulativo-meditativo, en medio de todas las precipitaciones de la sociología, la psicología y la logística.

La postura más baja, por rebajarse a sí misma, es el odio: la completa falta de libertad que se pretende superioridad vacía.

No olvidemos demasiado pronto las palabras de Nietzsche del año 1886 (WW. XIII, p. 75):

«La refutación de Dios. Propiamente, sólo es refutado el Dios moral».

Esto quiere decir para el pensar meditativo: Dios pensado como valor, incluso como el más alto, no es Dios alguno. De modo que Dios no ha muerto. Pues su divinidad vive. Ésta se encuentra incluso más cerca del pensar que del creer, si es que la divinidad, en cuanto esenciante, recibe su proveniencia de la verdad del ser y el ser, en cuanto inicio acaeciente-apropiador, «es» distinto que el fundamento y la causa de lo ente.

En el cruce de caminos:

El lenguaje por el circuito de la información, el lenguaje de camino al decir del acaecimiento propicio.

LENGUAJE Y TIERRA NATAL

Todo el mundo sabe lo que significa el título de esta conferencia: lenguaje, tierra natal (*Heimat*). Sin embargo, tan pronto nos ponemos a pensar en pos de qué y cómo es el lenguaje, dónde y cómo es la tierra natal, vamos a parar a lo indeterminado y carente de suelo. Nos quedamos del todo perplejos cuando debemos fijar algo claramente fundamentado y fiable sobre nuestra relación con el lenguaje, sobre nuestra relación con la tierra natal. Tan pronto estamos dispuestos a pensar partiendo de la relación entre *lenguaje y tierra natal* y dejando de lado los apoyos y muletas de la opinión corriente, la perplejidad se vuelve grande y desconcertante.

Sin embargo, no existe *el* lenguaje. Dicho con más cautela: el lenguaje en el sentido del lenguaje universal generalmente comprensible *todavía* no existe, si bien hay algunos indicios de que éste se prepara para un dominio que sólo en una pequeña parte se debe a la planificación y maquinación humanas.

Pero el lenguaje todavía sigue siendo el respectivo lenguaje en el que nacen históricamente pueblos y estirpes, en el que éstos crecen y habitan. Y, del mismo modo, no existe *la* tierra natal en esta tierra (*Erde*). La tierra natal es en cada caso ésta y, como tal, es destino. El lenguaje, hablado desde su prevalecer y su esenciar, es en cada caso el lenguaje de una tierra natal, lenguaje que despierta en lo vernáculo y habla en el hogar de la casa paterna. El lenguaje es lenguaje en cuanto lengua materna.

El hablar unos con otros en el que dicha lengua es hablada se dice en griego διαλέγεσθαι. Se trata de hablar unos con otros –y esto quiere decir un escucharse unos a otros– selecto y, en cada caso, especial. Seleccionar es el sentido originario del verbo

griego διαλέγειν. El selecto hablar unos con otros, el διαλέγειν en el doble sentido, es la lengua materna como dialecto. En alemán decimos «habla» (*Mundart*). Este nombre se fija más en la fonetización y el carácter sonoro del lenguaje. El extranjerismo «dialecto» dice, en cambio, más, si lo usamos con cuidado pensante.

El lenguaje es, según su proveniencia esencial, dialecto. Y lo sigue siendo aun cuando se convierte en idioma universal. Pues también éste tiene su parte selecta y especial. Ella consiste en la general uniformidad de lo comprensible unitariamente, en la que los subdesarrollados han perdido esa misma singularidad congénita que los supuestos desarrollados niegan.

En el dialecto radica el esenciar del lenguaje. En él radica también, cuando el habla es la lengua de la madre, lo familiar del hogar, la tierra natal. El habla no es sólo la lengua de la madre, sino a la vez y antes que eso la madre del lenguaje. Pero en el momento en que prestamos atención a lo indicado, me refiero al momento del mundo que es propio de nuestra era, las relaciones hereditariamente transmitidas entre el lenguaje, la lengua materna, el habla y la tierra natal están descoyuntadas. El hombre parece perder el lenguaje que le ha sido asignado en cada caso y quedarse, en este sentido, sin palabras, aun cuando nunca antes desde tiempos inmemoriales se haya hablado tan variada e incesantemente alrededor del globo terráqueo. El hombre parece volverse apátrida, carente de tierra natal, de manera que vale para él lo que Nietzsche pre-dijo en un poema del año 1884 titulado «Sin tierra natal»:

Graznan las cornejas
Y en zumbante vuelo a la ciudad se dirigen:
pronto nevará,
¡ay de aquél sin tierra natal!*

* Die Krähen schrei'n / Und ziehen schwirren Flugs zur Stadt: / — bald wird es schnei'n, / Weh dem, der keine Heimat hat.

Carente de tierra natal es el hombre, aun cuando apenas puede encontrarse ya un lugar de la tierra donde éste no se componga y accione sus intrigas. Si consideramos todo esto sólo de manera superficial, tenderemos a ver únicamente pérdida y deterioro por todas partes. Ante una tal amenaza, estamos tentados a aspirar a algo salvador que nos ponga en la mano inmediatamente, como de la noche a la mañana, lo salvador a través de lo cual el lenguaje y la tierra natal son conservados en lo que es propio de ellos.

Pero la salvación sólo nos es concedida cuando y donde divisamos primero el peligro en su totalidad, donde experimentamos por nosotros mismos el poder de lo que hace peligrar y lo reconocemos como un poder que *es*. Pues pudiera ser que en aquello que a primera vista parece sólo desmoronamiento y destrucción, decadencia y hundimiento, se oculte algo distinto y más elevado. Pensado suficientemente y desde dentro, algo así podría convertirse en impulso de una meditación indispensable, en el supuesto de que *los pensamientos* determinen siempre toda obra y toda acción. Por más que una tal meditación tenga ante sí un camino tan extenso que nosotros, los actuales, no podamos atravesarlo por completo, debería ser suficiente con intentar, desde un lugar menor, emprender el camino por vez primera.

Lenguaje y tierra natal. En títulos con esta forma todo depende en ocasiones de la inaparente conjunción «*y*». Ella nombra, si bien de forma totalmente indeterminada, la relación propia entre las cosas, aquello que las mantiene juntas –aquí el lenguaje, allí la tierra natal– y que sostiene su esencial referencia.

A fin de intentar una determinación de la relación aún indeterminada entre lenguaje y tierra natal, escogemos un camino que, por adecuarse a las cosas, parece favorable. Intentamos escuchar uno de los *Poemas alemánicos* de Johann Peter Hebel, es decir, intentamos meditar escuchando debidamente

en pos de la resonancia de lo dicho en él. El lenguaje habla aquí en un dialecto, es decir, arraigadamente desde un ámbito en cuyo paisaje una estirpe habita su tierra natal.

Pero, ¿acaso no resulta esta elección de una formación lingüística alamánica (*oberdeutsch*) para el ámbito de la tierra natal bajoalemana (*niederdeutsch*) el error más garrafal que pueda pensarse? Así parece. Pues a la mayoría de ustedes les resulta extraño el dialecto alamánico, mientras que a mí mismo el bajoalemán me resulta inaccesible en la forma más propia de su decir. ¡Una situación desconcertante y poco prometedora! Pues debería suceder que justamente aquello que les resulta extraño sea apropiado para escuchar lo peculiar del habla alamánica por contraste con lo propio de la bajoalemana y, de esta forma, experienciar la esencia del habla dialectal y del lenguaje como tales.

Sin embargo, para percibir en lo extraño lo propio y lo esencial a partir de la diferencia entre ambos, hace falta una escolta a través del lenguaje, que aquí, por limitarnos al alemánico (*Alemannische*), sólo puede ser ofrecida de manera incompleta. Si lo que deseamos es llevar meditativamente al oído y el corazón el dialecto alamánico, ¿por qué escogemos un poema? Porque, como habrá de mostrarse, en la poesía habla el lenguaje de forma señalada. El mismo poeta J. P. Hebel lo sabía cuando, en la *Invitación a suscribirse* de 1802, en la primera edición de sus *Poemas alemánicos*, dice que «los poemas populares, escritos en dialectos populares», hacen aparecer el lenguaje «en toda su estructura y su tejido» (cf. *Obras de J. P. Hebel*, vol. 1, p. 197, ed. de Wilhelm Altwegg). En qué medida es esto así y por qué entre los *Poemas alemánicos para amigos de la naturaleza y las costumbres rurales* elegimos precisamente este poema, *El atardecer estival*, es algo que el propio poema debe decirnos en la aclaración que lo acompaña. Debe haber algo precisamente en este poema que llevó al poeta a incluirlo en la citada *Invitación a suscribirse* con el siguiente comen-

tario: «El poema de muestra, *El atardecer estival*, puede servir para juzgar el carácter del resto» (*loc. cit.*, p. 198).

Escuchemos ahora el poema *El atardecer estival*. Mantengamos atento nuestro oído sobre todo para lo que canta en el canto del poema, para la melodía y el ritmo de su lenguaje, sin afanarnos de momento con demasiado esfuerzo por comprender lo que suele llamarse el «contenido» del poema. Pues el sonar y vibrar del decir no son un elemento superficial en el lenguaje del poema, sino más bien lo enigmático, lo que afina originaria y propiamente el decir poético y es, por ende, indisoluble del sentido de lo dicho, a cuya predeterminación contribuye.

Esta instrucción para la escucha apunta a lo que de forma insuperable nos dijo en unos pocos versos un poeta procedente de un paisaje de la Alemania oriental, de la Alta Silesia, Joseph v. Eichendorff, en su breve poema titulado:

VARILLA DE ZAHORÍ*

Duerme una canción en todas las cosas,
Que sueñan y sueñan sin cesar,
Basta que des con la palabra mágica,
Y el mundo se pone a cantar.

Del mismo poeta proceden unas palabras que nos hacen una señal en dirección al ámbito en pos del cual meditamos, lenguaje y tierra natal. Dicen así:

Anhelamos llegar a casa
Y no sabemos en qué dirección ir.**
(*Poemas de J. v. Eichendorf*, Insel, vol. 1, pp. 81 y 219)

* *Wünschelrute* // Schläft ein Lied in allen Dingen, / Die da träumen fort und fort, / Und die Welt hebt an zu singen, / Triffst du nur das Zauberwort.

** Wir sehnen uns nach Hause / Und wissen nicht, wohin?

Lo dicho debería bastar como preparación, de modo que el *Poema alemánico* de Hebel pueda, por contraste con ello, destacarse en todo su cuño propio.

Como recurso de urgencia, disponen de una versión en bajo alemán. Recientemente, en ocasión del 200 aniversario de J. P. Hebel, la editorial Reclam ha publicado una traducción al alemán culto (*hochdeutsch*) con el texto alemánico al lado. Lo que se intentará plantear a continuación pondrá de manifiesto hasta qué punto la traducción al bajo alemán, al ser dialectal, se acerca más al texto original que la traducción al alemán culto, cuyo autor es consciente también de las limitaciones. Si esta conferencia señala de vez en cuando las insuficiencias de las traducciones, no lo hace con afán de censura, sino para indicar lo propio que crece con fuerza y, por ende, lo intraducible no sólo de todo dialecto, sino de toda auténtica lengua.

EL ATARDECER ESTIVAL*

¡Oh, mira empero cuán cansado el sol está[7],
mira cómo desciende en la tierra natal!
Oh mira cómo se va apagando rayo a rayo
y cómo toma su pañuelo,
una nube azul con rojo mezclada,
y cómo por la frente se lo pasa.

7 Es de notar que la palabra «sol» es en alemán femenina, por lo que el sol será caracterizado en este poema como una buena y solícita mujer. Por su parte, «luna» es en alemán un sustantivo masculino, motivo que le permite al poeta presentar a la luna como un hombre y, concretamente, como el marido con el que el sol no se lleva bien y con el que nunca coincide en casa. Por este motivo, en la traducción nos referimos al sol en femenino («ella») y a la luna en masculino («él»). *[N. del T.]*

* *Der Sommerabend* // O, lueg doch, wie isch d'Sunn, so müed, / lueg, wie sie d'Heimet abezieht! / O lueg, wie Strahl um Strahl verglimmt, / und wie sie's Fazenetli nimmt, / e Wülkli, blau mit rot vermüscht, / und wie sie an der

Es verdad, ella también tiene mal tiempo,
sobre todo en verano, el camino es largo,
y trabajo hay por doquier,
en la casa y el campo, en la montaña y el valle.
Todos quieren tener luz y calor
y todos le piden su bendición.

Muchas flores ha ataviado
y con colores de encanto adornado,
dándolas a beber a muchas abejitas
diciéndoles: «¿tienes bastante o quieres más?»
Y al final también la ovejita
ha recibido su gotita.

Muchos granos ha dispersado
y ha recogido la semilla venida a tiempo.
¿No han tenido los pájaros hasta el final
un bocado y han afilado los picos?
Y ninguno se va a dormir con hambre,
sin tener en el buche su parte.

Y si una cereza sonríe en el árbol,
él le pinta rojas mejillas;

Stirne Wüscht. // 's isch wohr, sie het au übel Zit, / im Summer gar, der Weg isch wit, / und Arbet findt sie überal / in Hus und Feld, in Berg und Tal. / 's will alles Liecht und Wärmi ha, / und spricht sie um e Segen a. // Meng Blüemli het sie usstaffiert, / und mit scharmante Farbe ziert, / und mengem Immli z'trinke ge, / und gseit: »Hesch gnueg und witt no meh?« / Und's Chäferli het hinte no / doch au si Tröpfli übercho. // Meng Somechöpfli het sie gsprengt, / und's zitig Sömli use glengt. / Hen d'Vögel nit bis z'allerletzt / e Bettles gha, und d'Schnäbel g'wetzt? / Und kein goht hungerig ins Bett, / wo nit si Teil im Chröpfli het. // Und wo am Baum e Chriesi lacht, / se het sie'm roti Bäckli gmacht; /

y si en el campo se balancea una espiga,
y si un sarmiento se enreda en un poste,
él los hace descender
y los rodea de hojas y flores.

Y en la pradera con todas sus fuerzas
ayer y hoy ha trabajado.
Y se ha alegrado hasta el blanqueador,
aunque no haya dicho «Dios te lo pague».
Y si una mujer la ropa ha lavado,
ella por completo se la ha secado.

Es del todo verdad, y allí donde
la sierra recorrió el valle entero,
a través de la hierba y la paja,
hizo de éstas fresco y alegre heno.
¡Es una cosa, a fe mía,
por la mañana hierba y por la noche, heno!

Por eso está ahora tan cansada,
y para dormir no le hacen falta nanas,
no es de extrañar que resople y sude.
¡Mira cómo se sienta en la montaña!

und wo im Feld en Ähri schwankt, / und wo am Pfohl e Rebe rankt, / se het sie eben abe g'lengt, / und het's mit Laub und Bluest umhengt. // Und uf der Bleichi het sie geschafft, / hüttie und ie us aller Chraft. / Der Bleicher het si selber gfreut, / doch hätt' er nit Vergelt's Gott! gseit. / Und het e Frau ne Wöschli gha, / se het sie trochnet druf und dra. // 's isch weger wohr, und überal, / wo d'Sägesen im ganze Tal / dur Gras und Halme gangen isch, / se het sie gheuet froh und frisch. / Es isch e Sach, bi miner Treu, / am Morge Gras und z'obe Heu! // Drum isch sie jetzt so sölli müed, / und brucht zuem Schlof kei Obelied; / ke Wunder, wenn sie schnuuft und schwitzt, / Lueg, wie sie dört uf's Bergli sitzt! /

Ahora sonríe por última vez.
Ahora nos dice: «Dormid todos bien».

¡Ahí abajo está! ¡Que Dios te proteja!
El gallo del campanario
no ha tenido bastante, aún la contempla.
¿Qué miras, curioso, así pasmado?
No importa, ella al momento lo soluciona
cubriéndose con una capa roja.

Da lástima, la buena mujer,
carga su debida cruz doméstica.
Seguro que no vive con su marido bien,
cuando ella llega a casa, él toma su sombrero;
y, tal como te digo, ahora pronto vendrá,
sentado en el bosque de pinos ya está.

Tarda mucho, ¿qué estará haciendo?
Me parece que no se atreve del todo.
Vamos, ven, ella no está,
eso ha sido todo, ella duerme ya.
Ahora se levanta y mira hacia el valle,
y la luna saluda por todas partes.

Jetz lächlet sie zum letzte mol. / Jetz seit sie: «Schlofet alli wohl!» // Und d'unten isch sie! Bhüet di Gott! / Der Guhl, wo uffem Chilchturn stoht, / het no nit gnueg, er bschaut sie no. / Du Wunderfitz, was gaffsch denn so? / Was gilt's, sie tuet der bald derfür, / und zieht e roten Umhang für! // Sie duuret ein, die gueti Frau, / sie het ihr redli Huschrütz au. / Sie lebt gwiß mittem Ma nit guet, / und chunnt sie heim, nimmt er si Huet; / und was i sag, jetzt chunnt er bald, / dört sitzt er scho im Fohrewald. // Er macht so lang, was tribt er echt? / Me meint schier gar, er traut nit recht. / Chumm numme, sie isch nümme do, / 's wird alles si, se schloft sie scho. / Jetz stoht er uf, er luegt ins Tal, / und's Möhnli grüeßt en überal. //

Vayámonos también nosotros a acostar,
que quien en la conciencia no tiene espinas,
canciones para dormir no necesita;
del mismo trabajo tiene uno sueño;
montones de heno acabamos de hacer,
por eso buenas noches Dios nos dé.

¿Nos ofrece el poema, una vez escuchado, alguna explicación sobre aquello que meditamos: lenguaje y tierra natal? Apenas. Tampoco lo hace si, siguiendo la opinión habitual, caracterizamos el poema según su forma y su contenido. El metro se cuenta entre los aspectos formales. Los versos están escritos en yambos de cuatro pies. El poema entero está dividido en doce estrofas de seis versos cada una. Dos ejemplos nos servirán para poner de manifiesto el metro: los tres primeros versos de la primera estrofa y el primer verso de la última.

El poema, recitado según su ritmo, empieza como sigue:

¡Oh, mira empero cuán cansado el sol está,
mira cómo desciende en la tierra natal!
*Oh mira cómo se va apagando rayo a rayo,**

El metro parece ser el recipiente adecuado para contener el sonido y el paso del lenguaje que es propio de este dialecto. Hay algo verdadero en esto, y la mayoría de los poemas alemánicos de Hebel están escritos en metro yámbico. Éste permite

Denkwol, mer göhn jetz au ins Bett, / und wer kei Dorn im Gwisse het, / der brucht zum Schlofen au kei Lied; / me wird vom Schaffe selber müed; / und öbbe hemmer Schöchli gmacht, / drum gebis Gott e gueti Nacht!

* O, lueg doch, wie isch d'Sunn, so müed, / lueg, wie sie d'Heime abezieht! / O lueg, wie Strahl um Strahl verglimmt,

que suene algo de la melodía propia del dialecto alemánico, cosa que, desde luego, es más fácil escuchar que describir.

Sin embargo, no hemos recitado el poema siguiendo el ritmo del metro. ¿Cómo hacerlo entonces? El propio poeta nos da ya al principio del poema una indicación apenas perceptible y que fácilmente descuidamos.

Después del «Oh» hay una coma; ésta ordena poner término ya al hablar que apenas comienza e indica que el «Oh» debe acentuarse al recitarlo y que ese acento debe ser de asombro. «Oh, mira *empero*...» El paso yámbico desaparece y casi se invierte, ya que el «empero», que de seguir el metro debería recitarse brevemente, exige ser también acentuado. Este «Oh, mira empero...» no sólo introduce el poema, sino que su sonido pretende vibrar a lo largo del poema todo. El «empero» contiene la llamada a abandonar la indiferencia con la que pasamos por alto lo más cotidiano de lo diario, en lugar de divisar en ello lo asombroso; más todavía, a mantenerlo en la mirada y demorarse meditativamente a la luz de este rayo.

De ahí la repetición de la palabra «lueg», «mira», en los tres primeros versos. «Luegen», mirar, es una palabra del antiguo alemán culto que hoy se usa todavía sobre todo en el alemánico. Significa mirar algo atentamente y demorándose en ello, venir a la luz y dejarlo estar en ella. Hebel tiende a usar la palabra «luege» en toda la riqueza de su fuerza expresiva. El primer y el tercer verso del poema empiezan con «Oh, mira», pero en el tercer verso falta la coma después del «Oh» y el acento cae más en el «mira». Lo mismo ocurre en el segundo verso: «*mira* cómo...», en el que el paso yámbico está también desplazado.

El segundo ejemplo correspondiente lo da el primer verso de la última estrofa:

Denkwohl, mer göhn jetz au ins Bett*

Siguiendo el metro, no recitamos «Denk*wohl*», sino «*Denk*wohl»; un giro dialectal hoy todavía corriente en la vida cotidiana. En el citado verso, a pesar de que se deja ver el metro yámbico, el acento principal se desplaza al «*au*», «también»; «Vayámonos también nosotros a acostar». Con esta acentuación, el comportamiento de nosotros, los hombres, el regreso a la calma, es puesto en correspondencia con la vuelta a casa y la puesta del sol.

Los ejemplos muestran cómo en la recitación dialectal del poema, en el todo de su lenguaje, vive un constante movimiento que se opone a su metro. Por ese motivo, el poema recibe de su tono dialectal una particular plenitud y articulación.

Pero ¿de dónde procede esa oposición en los versos que hemos recitado? Si no procede de la forma métrica, entonces probablemente venga del contenido. Pero ¿qué significa aquí contenido? Al hecho de dar una información, acertada o no, sobre algo que está ahí delante, que ha sucedido, lo llamamos enunciado. Éste constata algo previamente dado. Lo expuesto de ese modo es el contenido del enunciado. *Pero el poema no habla en enunciados*. Y, por ende, no tiene contenido. Seguramente nos opondremos a esta aseveración indicando que es posible exponer en pocas palabras de qué se habla en el poema, a saber, de la puesta del sol tras su trabajo en un día estival, de la salida de la luna y del acostarse de los hombres tras su labor diaria. Pero ¿acaso lo expuesto de este modo es lo poetizado del poema? Se trata, en el mejor de los casos, de un informe sobre lo que el poema dice. ¡Pero entonces el poema dice! Desde luego. Sólo que no habla por medio de enunciados en el sentido indicado.

* «Vayámonos también nosotros a acostar».

Prestemos atención solamente al inicio de la primera y la última estrofa, que abarcan conjuntamente la totalidad del poema.

«Oh, mira empero» es a todas luces tan poco un enunciado como el «Vayámonos también nosotros a acostar». El primero es una especie de exhortación, el segundo una especie de propuesta. Sin embargo, estas denominaciones no son acertadas. Resultan en exceso duras y toscas. Pero tampoco pretendemos contentarnos con aseverar negativamente que el decir del poema no consiste en enunciar, especialmente porque esta aseveración no está ni mucho menos suficientemente justificada. Pues, en vez de los dos inicios de estrofa citados, fácilmente se pueden poner sobre la mesa otros dos que no solamente presentan la forma del enunciado, sino que además poseen aquel rasgo distintivo que desde antiguo caracteriza al enunciado como tal. Nos referimos al primer verso de la segunda estrofa y al primero de la séptima.

Es verdad, ella también tiene mal tiempo,

Aquí se dice del sol: ella también tiene (ahora, en verano) un «mal tiempo». Ni la traducción al alemán culto ni la traducción al bajo alemán de «übel Zit» aciertan con el sentido pleno. Para empezar, en el poema no dice «un mal tiempo», sino «mal tiempo» sin más. No se refiere ni a un lapso de tiempo ni a un punto temporal. El segundo verso de la cuarta estrofa nos dice a qué apunta la palabra «Zit» (tiempo):

Meng Somechöpfli het sie gsprengt,
und's zitig Sömli use glengt.

Traducido, mal por fuerza, al alemán culto, esto significa:

Manch Samenköfchen (Samenkorn) hat sie aufge-
[sprengt
und den reifen Samen (das Keimende) herausgeholt.*

«Zitig» significa lo que está en su tiempo, maduro para algo. El más bello testimonio del sentido de «zitig» nos lo ofrece un pasaje de la poesía de Hebel que puede ser calificado como el más grande de los suyos en cuanto a fuerza y dimensión poética. Se encuentra en un poema titulado *Die Wiese*. Así se llama un río que nace en el Feldberg, en la Selva Negra, y desemboca, cerca de Basilea, en el Rin. A lo que en alemán culto llamamos «Wiese» (prado), un campo en el que crece la hierba, se lo llama en alemánico «Matte». Poéticamente, el río Wiese aparece en la figura de una muchacha en flor que se casa cerca de Basilea con el joven Rin, el mozo suizo, nacido en San Gotardo. El pasaje que nos importa del poema dice:

Feldbergs Tochter los, de bisch an Tuged und Fehler
zitig, chunnt's mehr halber vor, zum Manne, wie wär's echt?
(Altwegg, I, 51)

En alemán culto:

Feldsbergs Toschter, hör zu, du bist an Tugend und Fehler
reif, so kommt es mir fast vor, zum Manne –d. h. einen
Mann zu nehmen, wie wärs wohl?**

* Ha hecho saltar algunas cabecitas de grano (semillas) / y ha sacado de ellas las semillas maduras (lo que ha germinado).

** Hija del Feldberg, escucha, estás en cuanto a virtudes y vicios madura, casi me da la impresión, para el hombre, es decir, para tomar a un hombre por esposo, ¿qué te parecería?

«Zitig», es decir, apropiado para, en condiciones de, maduro para. Del mismo modo, el dialecto también conoce áun hoy el antónimo, «übelzitig», es decir, *no* maduro para una situación o tarea, en un estado de atraso, de agotamiento, de excesiva fatiga. En este sentido tiene el sol «übel Zit», «mal tiempo», pues se le exige sobremanera. Así, en los dos últimos versos de la segunda estrofa, dice:

Todos quieren tener luz y calor
y todos le piden su bendición.

Es importante fijarse en lo siguiente: desde todas partes, tanto por parte de la tierra como del hombre, habla una exigencia. Aquí el lenguaje prevalece. De nuevo fracasan las traducciones.

Era preciso aclarar el giro «übel Zit» para que prestemos atención a que «Zit», «tiempo», nombra en cada caso el tiempo oportuno y apropiado, no el paso del tiempo representado aritméticamente y medido con el reloj. Sin embargo, de manera extraña, el reloj de bolsillo o, mejor, «de saco»[8], es llamado «das Zitli», «el tiempito». Pero justamente este nombre nos dice que el reloj sirve tan sólo para indicar el tiempo oportuno para todo oportuno y apropiado hacer y dejar de hacer; no es ningún cronómetro.

Algunos de ustedes se habrán preguntado ya por qué nos demoramos explicando tan prolijamente el giro «mal tiempo», si lo que esperamos es que se nos informe si el verso citado es o no un enunciado. Mas, para poder decidir esto a partir del poema, necesitamos tal explicación, pues «mal tiempo» parece designar aquello que se enuncia del sol: a saber, que se le exige sobremanera.

8 «Sackuhr», así se llama al reloj de bolsillo en esta región del sur de Alemania y Suiza. *[N. del T.]*

... él también tiene mal tiempo,
sobre todo en verano, el camino es largo,

¿Se constata aquí un estado del sol a modo de informe o descripción? No. En las palabras del poema no se reproduce algo previamente dado, sino que, mediante el decir poetizante, nos es dado por vez primera lo que pertenece esencialmente a la obra diaria del sol en verano. No se enuncia nada acerca del sol; por el contrario, éste nos es dictado al oído (*vorgesagt*) y nos es dicho en promesa (*zugesagt*) por vez primera, en el supuesto de que sepamos escuchar el decir poetizante.

Sin embargo, el primer verso de la segunda estrofa se inicia con las palabras «es verdad», lo que parece significar: es correcto, es exacto.

Esta interpretación no oye el carácter poético del giro. El «es verdad» al inicio de la segunda estrofa recoge, por así decir, toda la primera estrofa, habla de vuelta y hace que venga a plena luz aquello que el «mira», repetido tres veces, ha traído a la mirada que se demora y reúne: la vuelta a casa del cansado sol.

Pero ese «es verdad» adelanta la segunda estrofa y las siguientes, estrofas que ponen de manifiesto la múltiple obra diaria del sol y hacen visible, de ese modo, el cansado regreso a la casa de donde proviene. El «es verdad» no pretende aquí asegurar que los enunciados sobre unos hechos son correctos. Por el contrario, en el poema, recitado según el sentido lingüístico del dialecto, este giro llama la atención de la mirada del oyente hacia el ámbito abierto en el que toda la obra diaria del sol sale a lo desoculto. «Es verdad» significa: se muestra abiertamente, a saber, lo que el «mirar» tiene que divisar. Este sentido del giro es reforzado por el principio de la séptima estrofa. No por casualidad vuelve justamente aquí el «es verdad». Pues la séptima estrofa concluye el decir de la obra diaria del sol. Sus versos ponen de manifiesto lo más alegre y elevado del estival bendecir

y cuidar del sol en la encantadora visión del marchar de las guadañas por todo el valle, a través de la hierba y la paja, a través de los prados y los campos de espigas. De ahí que esta estrofa no empiece, como la segunda, solamente con «'s isch wohr», «es verdad», sino con «'s isch weger wohr», «es del todo verdad». «Weger» es, según su raíz, el aumentativo de «wahr», «verdadero», es decir, manifiesto. «Weger» y «wegerle» son palabras características del alamán, usadas –claro que sólo por personas mayores– en el alto suabo. «Weger wohr» significa: manifiesto de forma totalmente evidente. La referencia del «weger», en cuanto lo evidentemente manifiesto, a lo que se muestra y se le aparece a la mirada es aclarada de manera especialmente bella en la primera estrofa de aquel poema de Hebel que se ha convertido, mediante el libro de lectura de la escuela, en el más conocido de los suyos. Se titula *El hombre en la luna* (Altwegg I, pp. 72 ss.). Como ocurre a menudo en Hebel, el poema es una conversación: dialecto en el sentido del hablar unos con otros. Aquí, en las primeras horas de la noche, la madre, «'s Müetterli», habla con su niño. Escuchen la primera estrofa:

> «Lueg, Müetterli, was isch im Mo?»
> He, siehsch's denn nit, e Ma!
> «Jo wegerli, i sieh en scho.
> Er het a Tschöpli a.»

En alemán culto:

> Blick auf, Mütterlein, was ist im Mond? (Bub)
> Nun doch, siehst du's nicht; ein Mann! (Mutter)
> Ja –offenbar, ich seh ihn auch schon. (Bub)
> Er hat ein Jäcklein an.*

* Mira hacia arriba, mamaíta, ¿qué hay en la luna? (Niño) / ¿Pues no lo ves? ¡Un hombre! (Madre) / Sí, evidentemente, ahora yo también lo veo. (Niño) / Lleva puesta una chaquetita.

De nuevo el «lueg», que pretende dirigir la mirada demorada de la madre hacia la luna. De ello se diferencia el «siehsch», ver en sentido de reconocer algo como algo. Por eso la madre responde: «He, siehsch's denn nit, e Ma» («¿Pues no lo ves? Un hombre»). «He» significa «pues»; en la zona cercana a Basilea dicen «je», en el alto suabo «Ho!» o «Ha no!». Sirva para aclarar el tono hablado y totalmente independiente de este «He» tan usado una magnífica estrofa del poema *El lucero vespertino*. Éste aparece como un «niñito» que sigue a su madre, el sol, en su camino en el cielo de la mañana a la noche. Cuando sale en el este por encima de la Selva Negra y se abre hacia el oeste mirando a los Vosgos y el Rin, al que el río Wiese va a encontrar a través del Valle del Wiese, el niño le dice a la madre:

... O Muetter, lueg doch au,
Do unte glänzt's im Morgetau
so schön wie in dim Himmelssaal!
«He», seit sie, «drum isch's 's Wiesetal».*
(Altwegg I, 151)

«He», pues claro que ahí abajo brilla con tanta belleza, porque es el maravilloso Valle del Wiese, la tierra natal del poeta. En el poema *El hombre en la luna*, el niño responde a la madre que le exhorta a mirar más exactamente:

Jo wegerli, i sieh en scho.**

* ¡Oh, madre, pero mira también, / hay un brillo ahí abajo, en el rocío de la mañana, / tan bello como en el salón del cielo! / «Pues claro», dice ella, «porque es el Valle del Wiese».

** «Sí, evidentemente, ahora yo también lo veo»

Sí, el hombre en la luna es reconocible de forma totalmente evidente, tan claramente que el niño puede reconocer que «lleva puesta una chaquetita». Está vestido con un grueso abrigo de invierno.

El «es del todo verdad» del inicio de la séptima estrofa del *Atardecer estival* nos habla por completo si lo escuchamos en conjunción con el comienzo del penúltimo verso de esa misma estrofa:

> Es una cosa

Esto significa más de lo que recoge la traducción: quiere decir algo. Pues «e Sach», «una cosa», no mienta en dialecto una cosa cualquiera, sino algo señalado en el sentido de que se trata de algo muy particular, a saber, lleno de misterio. Esto mismo es lo que resuena también en el «es del todo verdad». Es evidentemente manifiesto, pero no como algo que es reconocible por completo, sino que sigue siendo un misterio y que es, por ende, lo asombroso.

Pensemos en el tono fundamental del poema todo, que comienza con el «Oh, mira empero»: Oh, levántate más allá del mero constatar lo simplemente correcto. Despierta en el escuchar de un decir que no es enunciar alguno. Por consiguiente, oímos mal cuando inspeccionamos el poema en busca de un contenido formulable en oraciones.

Así pues, si el poema no es enunciado alguno, pero sí lenguaje, ¿cómo dice y qué dice? Sin percatarnos, hemos obedecido entre tanto a su modo de decir, que habla desde el dialecto. Esto permite suponer que el dialecto es en sí más poético que el lenguaje culto y que el desgastado lenguaje de uso general.

«Poético» refiere a una forma del decir. A propósito se ha destacado, mediante diversos ejemplos, el decir del poema por contraste con el mero enunciar constatativo acerca de algo

que está ahí delante. El decir poético ha sido determinado como un dictar al oído que permite que aparezca para nosotros lo esencial y el prevalecer de esto esencial, que nos lo dice en promesa y, de ese modo, lo conserva en el lenguaje. Este decir posee el carácter fundamental del formar (*Bilden*). La palabra «bilden» procede del verbo «pilon» del antiguo alto alemán, que quiere decir empujar, llevar, llevar adelante. Formar (*Bilden*) es pro-ducir, traer aquí delante (*Her-vor-bringen*), a saber, *delante* a lo desoculto, a lo manifiesto, y *aquí* desde lo que está oculto y lo que se oculta. Lo traído aquí delante de este modo, lo formado, es la configuración. Dado que viene a manifestarse —y, con ello, al aparecer—, ofrece una visión y es a un tiempo, en cuanto configuración, la imagen originaria. Por el contrario, la copia y la reproducción no son imágenes más que en un sentido derivado. Éste se encuentra ya incluso en el sustantivo latino *imago*, en el que se expresa la raíz *imitari:* remedar, reproducir. Por el contrario, el sustantivo «icono», de origen griego, posee un sentido mucho más profundo, procedente del verbo εἴκω, es decir, retirarse de, retroceder ante algo haciendo llegar —y, con ello, aparecer— eso ante lo que uno se retira. La imagen pertenece originariamente a la configuración en cuanto traer aquí delante, no a la inversa.

El sentido antiguo de nuestro verbo *decir* es el de mostrar, dejar aparecer algo que es y esencia de algún modo. El decir es el modo originario del traer aquí delante, esto es, del formar, modo este que soporta, dirige y determina todo modo del humano traer aquí delante. Por eso llamamos poético a un decir que muestra más que el decir habitual, esto es, que no sólo trae más aquí delante en grado, sino en cuanto a la esencia.

El decir poético, el mostrar que más muestra, trae a aparecer lo que no se encuentra por ninguna parte en lo que ya está y sucede ahí delante, lo que no está dado de antemano, sino que es dado, traído aquí delante, formado, por vez pri-

mera en el decir poético. *Lo dicho en el decir poético no tiene contenido alguno, sino que es configuración.*

¿Qué es, entonces, lo que viene a imagen en la configuración del poema *El atardecer estival*? Si intentamos responder la pregunta así formulada, podemos atrevernos a caracterizar a grandes rasgos la configuración de este poema. Formalmente, este procedimiento parece una indicación del contenido siguiendo la sucesión de las estrofas. Sin embargo, ahora sólo nos fijamos en cómo está edificada dicha configuración y qué ámbito viene a manifestarse en su edificación. Dado que en esta meditación acerca del decir poético tratamos de dar con el lenguaje en cuanto lenguaje, podemos esperar encontrar también una explicación sobre lo que nos da que pensar el título «lenguaje y tierra natal».

El poema es una configuración diciente que aparece en sí misma. Desde aquí es posible reconocer por qué la poesía habla en imágenes.

La primea estrofa trae a la mirada la vuelta a casa de la cansada señora sol, su descenso al silencio que alberga y guarda, cuyo lugar permanece lleno de misterio.

«Mira cómo desciende en la tierra natal»: demórate meditando cómo desciende hacia la tierra natal. Justamente este verso no llega a la palabra en la traducción al bajo alemán. Que el lugar en que el sol se pone y del que la luna sale es la tierra natal (*Heimat*) lo dice este verso de la décima estrofa:

Y cuando llega a casa (*Heim*), él toma su sombrero;

Tratándose de un poeta tan de dobles sentidos como J. P. Hebel, no sería demasiado atrevido escuchar el verso «mira cómo desciende en la tierra natal» todavía de otra manera, a saber, como que la tierra natal es aquello que hace descender y llama al sol hacia sí.

La segunda estrofa muestra el espacio de juego del tiempo de su obra diaria. En verano tiene el camino más largo desde la salida hasta el ocaso. En el invierno, por el contrario, le está permitido descansar largamente. El poeta reflexiona sobre ello en su poema *El enero*. Una estrofa de este poema (Altwegg I, p. 130) dice:

Es verdad, no se sabe en qué anda,
y dónde se mete todas las mañanas.
Cuanto más larga es la noche y tardío el día,
tanto mejor duerme
aunque fuera de noche hasta las diez,
sólo se avergüenza cuando tocan las once.*

La estrofa muestra con un golpe de vista cómo para los hondos valles de la Selva Negra el sol asciende tarde sobre las montañas y se vuelve a poner rápidamente por el lado opuesto. En todo ello aparece, no obstante, la calma de las granjas, en las que la vida parece dormir.

En la segunda estrofa del *Atardecer estival* se muestra, a un tiempo, el espacio de juego del trabajo que el sol toma a su cargo en la casa y el campo, en la montaña y el valle. Pues, en esta época, todo se dirige a él pidiéndole su bendición para que dispense plenitud al crecimiento y la fertilidad. Su diversidad es extendida entonces ante nuestra mirada en las siguientes estrofas, de la tercera a la séptima. Claramente escalonados y edificados, vienen a la luz los ámbitos oscilantes de la tierra y el trabajo de los hombres como aquello bendecido por el sol, esto es, por el cielo. Así, la cuarta estrofa muestra el colorido de las

* 's isch wohr, me weiß nit, was sie tribt, / und wo sie alli Morge blibt. / Wie länger Nacht, wie spöter Tag, / wie besser aß sie schlofe mag, / und blieb es bis um Zehni Nacht, / se chäm sie erst, wenn's Ölfi schlacht.

flores campestres en los prados, animadas por el diligente ir y venir de las abejas y los escarabajos. En esta cuarta estrofa aparece asimismo el campo de sembrados, su germinar y su crecimiento, animado también por la visita de la fauna alada en busca de granos.

La quinta estrofa dirige la mirada a los cerezos de los jardines alrededor de la casa, al ondear de los campos de espigas, a los sarmientos enredados en la falda de la montaña, todo en un denso follaje y en vistosa floración.

La sexta estrofa arrastra la mirada hacia el trabajo del hombre y la mujer en las figuras del blanqueador y la lavandera.

Por último, la séptima estrofa lo reúne todo en el instante de la más alegre y elevada bendición y el cuidado del sol estival: la siega en los prados y campos de espigas, habida cuenta que —por lo menos antiguamente— ésta, la más dura y larga jornada de trabajo en las faldas de las montañas, era una auténtica fiesta, animada por el mutuo llamarse de las muchachas y los jóvenes, de los hombres y las mujeres en campos y praderas. Así lo dice Hebel en la cuarta estrofa de uno de sus más bellos poemas, *El lucero vespertino* (Altwegg I, p. 62):

El segador y el lucero matutino
se levantan temprano y se despiertan con gusto,
y lo que a las cuatro de la mañana se hace,
a las nueve de la noche beneficia.*

Una vez que la tierra y el obrar de los mortales sobre ella y bajo el cielo son llevadas a imagen en las estrofas tres a siete, la

* Der Mähder und der Morgenstern / Stöhn zitli uf, und wache gern, / und was me früeihum Vieri tuet, / das chunnt eim z'nacht um Nüni guet.

octava estrofa dirige la mirada más allá de la tierra –hacia la boscosa cima de la montaña, sobre la que permanece todavía un momento, antes del ocaso, la rueda del sol–, en dirección al cielo vespertino, en el que el sol desciende despidiéndose con un postrer saludo. Una vez más, en la traducción al bajo alemán se pierde la gran imagen de esta octava estrofa, tal vez porque aquí no hay montañas. Dice el poeta en el cuarto verso:

Mira cómo se sienta en la montaña*

Demórate con la mirada reunida en la vista del sol posándose sobre la montaña. Es la imagen de la campesina que retorna a casa tras el trabajo en el campo y se sienta una vez más a descansar al borde del camino del campo.

En la novena estrofa se ilumina el brillo encantador del crepúsculo, que al final ya sólo rodea con su esplendor el campanario de la iglesia, permitiendo así que llegue a la imagen el *centro del pueblo natal, esto es,* el pueblo mismo.

Pero la vista del cielo en su referencia a la tierra no llegaría a aparecer por completo si, en el decir de las estrofas décima y undécima, no se mostrara también el cielo nocturno al salir la luna y la mirada que ésta dirige hacia abajo, a la tierra.

Que la luna abandona su casa cuando el sol regresa a ella es algo que Hebel dice más bien en broma; pues la luna es para él «el vigilante nocturno general», que debe desempeñar su cargo por la noche, correspondiendo a la obra diaria del sol, que:

carga su debida cruz doméstica**

* Lueg, wie sie dört uf's Bergli sitzt!

** sie het ihr redli Huschrütz au.

Que el poeta hable de «cruz doméstica» y no simplemente de «pena» indica que toma esta carga también en broma, como algo que es parte de la auténtica economía de una granja. Esto es lo que significa la palabra «redli», es decir, «debido» en el doble sentido de forzoso y adecuado. Así empieza el poema *El invierno* (Altwegg I, p. 102):

¿De verdad que ahí arriba se vende algodón?
Le vierten a uno la parte debida
en el jardín y sobre la casa;*

Sólo quien habita en el paisaje del poeta puede experienciar cuán maravillosamente hace visible Hebel la vacilante salida de la luna tras el ralo bosque de abetos de la cima de una montaña. ¿O es al contrario? ¿Acaso sólo a la luz de este poema le llega a aparecer en plena pureza a quien vive allí la salida de la luna en la calma y magnificencia que le son propias?

La estrofa final del poema expresa la estival hora vespertina de los mortales humanos y regresa, de ese modo, a la primera estrofa. La siega del heno continúa hasta entrada la noche:

y montones de heno acabamos de hacer**

Acabamos de juntar el heno en pequeñas pilas que protegen lo que todavía no se ha recogido del rocío y la bruma (esto es lo que significa «Duft», «aroma», en alemánico) de la noche o bien de la lluvia. «Schöchli», es un diminutivo de «Schochen», «Schock», que significa «pila», «montón».

* Isch echt do obe Bauwele feil? / Sie schütten eim e redli Teil / In d'Garten abe und ufs Hus;

** «[...] öbbe hemmer Schöchli gmacht»

«Por eso», porque el día supuso cansancio y trabajo, que Dios nos dé buenas noches. Los humanos deben pedirlo. El sol del cielo, por el contrario, es más cercano a los espíritus silenciosos y encuentra por él mismo la calma en la noche.

Hasta ahora sólo hemos enumerado lo que llega a aparecer en la configuración del poema, aunque divisando ya en buena medida la edificación que se muestra a través de la sucesión de estrofas. Dejamos de lado ahora la enumeración. En lugar de ello, regresamos ya, una vez nos hemos vuelto más oyentes, al poema.

Prestemos atención al ensamblaje en la configuración. Nos despertamos en la reciprocidad de la tierra y el cielo. En cuanto hombres, nos encontramos sobre la tierra y bajo el cielo. ¿Qué se nos escapa todavía? El propio J. P. Hebel apenas lo menciona. Su modo de decir permanece, en general, extrañamente callado a este respecto. Pero, a pesar de ello, lo callado habla con su voz a través de todo lo dicho. Es la voz de aquellos a los que Hebel llama los espíritus silenciosos. Junto con la tierra, el cielo y los humanos, forman todo el ámbito de la configuración que viene a aparecer en el poema.

¿Dónde podría la consonancia de este ámbito hablar de forma más cercana e íntima que en el dialecto? Por eso es éste más poético que el lenguaje habitual. Por eso no toda poesía dialectal es idéntica. Una describe o transfigura quizá el paisaje y las gentes de su ámbito lingüístico. La otra trae aquí delante por vez primera su ámbito todo en la configuración del poema y lo hace de manera que llega a manifestarse en él lo que se oculta en cuanto tal, y nosotros mismos somos llevados a este aparecer de lo misterioso. La primera forma de poesía dialectal utiliza y usa el dialecto sólo como medio de expresión para estados de ánimo más o menos casuales. La otra, la poesía dialectal verdadera y grande, despliega el dialecto por vez primera en su propia esencia poética y lo lleva a la plenitud, amplitud y

claridad de su propio lenguaje no-dicho. Éste llega de ese modo a la configuración poética y es fundado en ella como algo permanente, que dura incluso cuando ya no se lo oye, dura como un eco puro de la protolengua que resuena en el dialecto, un lenguaje infinitamente distinto a las lenguas universales.

J. P. Hebel sabía de esta referencia del dialecto a la protolengua, esto es, sabía de la esencia poética del lenguaje históricamente autóctono.

Una carta escrita a Hitzig, su amigo más íntimo, dos años antes de la publicación de los *Poemas alemánicos* (el 6 de febrero de 1801), empieza así:

> Mi afición en las horas libres, a fin de resarcirme del displacer de algunas horas de trabajo, se ha dirigido a una sola cosa. ¡Estudio gramaticalmente nuestra lengua de la Región alta y la versifico *herculeum opus*! En todo tipo de metros, recopilo las huellas de los contornos y el ensamblaje de la protolengua alemana antigua que quedan en esta ruina descompuesta, y tengo la intención de lanzar pronto al mundo una recopilación de esos poemas junto con una pequeña gramática y un registro que indique la derivación de los idiotismos.

En sus cartas, Hebel gusta de llamar a la recopilación de sus poemas el «Wälderbüblein», el «muchachito del bosque». Uno «*del bosque*» es alguien natural de la Selva Negra, alguien que debe su proveniencia a «la casa y el campo, la montaña y el valle» de este paisaje. A menudo se hace notar que la poesía de Hebel se limita al delgado volumen de los *Poemas alemánicos*. Pero en él se oculta la grandeza de lo poético. Hebel intuyó la fuerza poética del dialecto alemánico, que, por

así decir, va poetizando por él mismo, de modo que el auténtico poeta debe respetarlo y ceñirse a él.

De ese modo corresponde el poeta de la manera más segura al sencillo ensamblaje de la cuaternidad que viene a lenguaje en la configuración del poema. Sólo si meditamos esto, si mediante el poema se nos abre la mirada a la cuaternidad y el oído para la intimidad de su consonancia, estamos más preparados para acercarnos al menos a una pregunta cuya discusión, aunque exceda el motivo y el asunto de esta conferencia, nos inquieta a todos.

Dicho a grandes rasgos, el poema *El atardecer estival* compara el sol con una campesina de la Selva Negra. En el extenso poema *La avena* (Altwegg I, pp. 104 ss.), que hace juego de forma especial con el recién comentado *Atardecer estival*, Hebel dice del sol:

> Una mujer tan estupenda, y aun así tan bondadosa y
> [complaciente*

«Toll» significa bella e insólita. Este poema lleva a imagen la referencia del cielo a la tierra del modo siguiente:

> Desde entonces se peina el sol, y cuando se ha lavado y
> [peinado,
> sale por detrás de las montañas con la labor de punto,
> sigue su camino subiendo por la carretera celestial,
> hace punto y mira hacia abajo, como una madre
> [complaciente
> mira a sus hijitos. Sonríe a las semillitas
> y eso les sienta bien hasta en lo hondo de sus raíces.

* «So ne tolli Frau, und doch so güetig und fründli!».

«Una mujer tan estupenda, y aun así tan bondadosa y [complaciente»
¿Pero qué está tejiendo? Pues nubes de brumas [celestiales.*

El brillar sobre las montañas de los rayos del sol antes de su salida aparece como la forma en que la mujer Sol peina sus trenzas doradas. «Strehlen», relacionado con «Strahl», «rayo», significa peinar. El «Strehl» es el peine. Una vez que el sol «gstrehlt isch», se ha peinado, sale tras las montañas «mit der Strickete», con la labor de punto. Los rayos de sol son ahora las agujas con las que el sol hace punto. Y ¿qué teje? Las nubes con el rocío del cielo. Después anda por la carretera celeste para, en la noche, descender a la tierra natal. Teje y mira hacia abajo, a la tierra, del mismo modo que una madre complaciente vigila mientras hace punto a los niños que juegan a su alrededor.

¿Quién discutiría que en este poema, al igual que en *El atardecer estival*, el sol es comparado con una maternal campesina? ¿O es que, por el contrario, aparece lo esenciante de la campesina y de la madre en la gran imagen celestial del sol? ¿Acaso solamente se compara lo uno con lo otro? Presumiblemente, el poema no habla a modo de comparación, sino de símil. En alemán, «gleich» (similar) significa «gelich»: reunido bajo la misma «lich» (luz), en la misma figura.

¿Cuál es en el poema esa figura? ¿El sol o la campesina? ¿O acaso esa mismidad en la que el esenciar de ambas llega a

* Sieder strehlt si d'Summen, und wenn sie gwäschen und gestrehlt isch, / chunnt sie mit der Strickete füre hinter de Berge, / wandlet ihre Wege hoch an der himmlische Landstroß, / strickt und lueget aben, aß wie ne fründligi Muetter / no de Chindlene luegt. Sie lächlet gegenem Chiimli, / und es tuetem wohl, bis tief ins Würzeli abe. / «So ne tolli Frau, und doch so güetig und fründli!» / Aber was sie strickt? He, Gwülch us himmlische Düfte!

encontrarse no es ni el cielo (el sol) por sí mismo ni la tierra y los humanos por sí mismos? La mismidad a la que el sol y la campesina son traídos aquí delante poéticamente, ¿no es acaso la consonancia de aquel ámbito todo desde el que habla el poema? Por ello, seguramente no se trata tan sólo de que se humanice y se dé al sol figura humana. Pues debemos preguntarnos, ¿qué significa en ese apresurado hablar de humanización la palabra «hombre»? ¿Acaso no es éste el que permanece templado desde siempre hacia el ámbito que aparece en la configuración del poema?

Tan pronto como meditamos escuchando debidamente estas relaciones, nos damos cuenta de que también la idea de comparación es precipitada y que la esencia del símil es oscura. Todo esto tiene, desde luego, una larga y soterrada historia. Desde antiguo, desde la aparición de la lógica y la gramática griegas, el decir del lenguaje se define a partir de la consideración del enunciado constatador. A consecuencia de ello, todo lo que va más allá lingüísticamente del contenido lógico de la proposición es considerado un ornamento del discurso, paráfrasis agregada, metáfora.

Pero, ¿y si la cosa fuera por completo de otro modo? ¿Y si el decir poético fuera el originario y el enunciado, en cambio, el decir del lenguaje apoético? Esta sospecha ha sido expresada ya a menudo, pero lo que en ella se piensa no ha sido nunca pensado por completo a partir de su ámbito esencial. Podemos acercarnos a dicho ámbito si experienciamos la esencia poética del dialecto como aquello que, sin fijarnos expresamente en ello, es *siempre ya avistado* (*gesichtet*) *por nosotros* y que, por ende, debe ser llamado *el rostro* (*Gesicht*) por antonomasia. Podemos mantener unidas las sencillas relaciones que se iluminan aquí mediante la siguiente fórmula mnemotécnica:

Sólo la formación hace perdurar (es decir, custodia)
[el rostro.
Pero la formación descansa en el poema.*

Esto significa que sólo el decir poético trae el rostro de la cuaternidad aquí delante, al aparecer. Sólo el decir poético permite que los mortales habiten sobre la tierra, bajo el cielo y ante los divinos. Sólo su decir poético trae inicialmente aquí delante guardia y protección, amparo y favor para el lugar autóctono que puede ser morada en el terrenal estar de camino del humano que habita.

El lenguaje es, en virtud de su esenciar poetizante, por ser el más escondido y el que tiene más amplio alcance, el traer aquí delante la tierra natal regalándola encarecidamente. Con ello, el título «Lenguaje y tierra natal» adquiere la determinación que le es debida. De este modo puede sonar como debe; no superficialmente, «Lenguaje y tierra natal», sino:

Lenguaje *como* tierra natal.

* Erst Gebild wahrt (d. h. verwahrt) Gesicht. / Doch Gebild ruht im Gedicht.

SOBRE IGOR STRAVINSKY

Estimado Dr. Strobel,

Teniendo en cuenta su petición, rompo por una vez mi regla de no responder encuestas.

Consideradas adecuadamente, sus dos preguntas son una sola, si recordamos la antigua sentencia según la cual sólo conocemos lo que nos gusta. De ese modo conozco yo dos obras de Igor Stravinsky: la «Sinfonía de los Salmos» y el melodrama «Perséfone», basado en el poema de André Gide. Cada una a su manera, estas dos obras traen a nuestro presente una tradición inmemorial. Son música en el más elevado sentido de la palabra: obras regaladas por las musas.

Pero, ¿por qué esas obras no están ya en condiciones de fundar ellas mismas el lugar al que pertenecen? La pregunta no se refiere a un límite en el arte de Stravinsky. Concierne, antes bien, a la determinación histórica del arte como tal, esto es, del pensar y poetizar.

Le saluda atentamente,

Su
Martin Heidegger

PARA

RENÉ CHAR

en rememoración pensante del gran amigo

GEORGES BRAQUE

(Mirando una litografía para «Lettera amorosa»)

La única interpretación fundada de su arte nos la regala el propio artista mediante el cumplimiento de su obra en lo sencillo escaso.

Dicho cumplimiento acontece mediante la transformación de lo múltiple en la simplicidad de lo mismo, en la que aparece lo verdadero.

La transformación de lo múltiple en la simplicidad es aquel dejar-ausentarse a través del cual se presenta lo simple.

La ausencia desoculta la presencia
La muerte trae consigo cercanía.

Amistosamente,
Su
Martin Heidegger

Friburgo de Br., 16 de septiembre de 1963

LA «HISTORIA DEL HIELO» DE ADALBERT STIFTER

El siguiente texto forma parte de la narración *El portafolios de mi bisabuelo*. El trabajo en las distintas versiones de esta obra acompañó al poeta hasta su lecho de muerte. En una carta a su editor Heckenast de finales de 1846, Stifter escribe acerca del fragmento seleccionado: «Creo que la historia del hielo (...) tendrá un profundo efecto».

En los pasajes precedentes, Stifter describe la marcha en trineo del doctor y su sirviente Thomas a casa de los pacientes y, como final de esa invernal travesía, narra lo que sigue:

> «Cuando por fin llegamos cerca del Thaugrund y la foresta empezó a extenderse a lo largo de nuestra ruta, escuchamos de repente en el bosque de coníferas de la empinada peña un ruido muy singular que ninguno de nosotros había jamás oído. Era como si muchos miles o quizá millones de barras de cristal tintinearan al chocar unas contra otras y se alejaran en ese desconcierto. El bosque estaba demasiado apartado como para reconocer claramente el sonido. En el silencio que reinaba en el cielo y el lugar todo, nos pareció completamente extraño. Proseguimos un trecho hasta que logramos detener al alazán, que ya tomaba el camino a casa, anhelando librarse de aquel día y llegar al establo. Finalmente nos detuvimos y escuchamos en los aires una especie de murmullo, pero nada más. Aquel murmullo, sin embargo, en nada se parecía al lejano estruendo que habíamos escuchado todo el tiempo entre el sonido de los cascos de nuestro caballo. Nos pusimos en marcha de nuevo y nos acercamos cada vez más al bosque del Thaugrund, hasta

que vimos por fin la oscura abertura por la que el camino se introduce en el soto. Aunque todavía era temprano y el cielo gris lucía tan luminoso que parecía posible ver el brillo del sol a través suyo, era aquélla una tarde de invierno y hacía un día tan nuboso que los blancos campos empezaron a perder su color ante nosotros y el crepúsculo parecía reinar en el bosque. No obstante, tenía que ser una apariencia, pues el brillo de la nieve contrastaba con la oscuridad de los troncos en fila.

Al llegar al lugar por donde debíamos continuar nuestra marcha bajo la cúpula del bosque, Thomas se quedó quieto. Veíamos levantarse ante nosotros un abeto rojo muy delgado y torcido por la escarcha, formando un arco sobre nuestro camino, tal como acostumbra a reverenciarse a los emperadores que entran por él. Resultaba indecible cuánto esplendor y cuánto peso helado pendía de los árboles. Las coníferas semejaban candelabros de los que sobresalían innumerables velas invertidas de tamaños inauditos. Todas las velas relucían de plata, los mismos candelabros eran plateados y no todos se alzaban rectos, sino que algunos se inclinaban en direcciones diversas. Conocimos entonces el murmullo que habíamos escuchado antes en el aire; ya no sonaba en él, sino alrededor de nosotros. Reinaba ininterrumpidamente en toda la profundidad del bosque, según las ramas, pequeñas y grandes, se rompían y se precipitaban en el suelo. Todo se mantenía inmóvil y hacía que aquello resultara tanto más horrendo. El constante centelleo y el brillo no movía una sola rama o aguja, excepto cuando se volvía a mirar uno de los encorvados árboles y se veía que las piñas lo habían arrastrado un poco más abajo. Aguardábamos y mirábamos hacia dentro, no se sabe si por admiración o por miedo a entrar en la cosa. Nuestro caballo debía compar-

tir aproximadamente las mismas sensaciones, pues el pobre animal, encogiendo las patas lentamente, dio varias sacudidas que empujaron hacia atrás el trineo.

Estando ahí quietos y mirando –todavía no habíamos pronunciado una sola palabra–, escuchamos de nuevo el derrumbamiento que habíamos percibido dos veces ese día. Ahora, sin embargo, nos resultaba ya del todo conocido. Precedía un crujido agudo, como un grito, seguía un breve soplido, silbido o rozadura y, por último, el derrumbamiento sordo y retumbante de un enorme tronco cayendo en el suelo. Como un bramido, el golpe atravesaba el bosque y la espesura de los troncos que atenúan el sonido; se percibía también un campanilleo y un brillo, como si se revolvieran y agitaran una infinitud de cristales. Todo quedaba entonces como antes, los troncos se elevaban desordenadamente, nada se movía y el murmullo continuaba. Cuando una rama o un pedazo de hielo caía muy cerca de nosotros resultaba extraño, pues no se llegaba a ver de dónde procedía, tan sólo el rápido brillo descendente; se oía tal vez el choque, no se había visto el salto de la rama abandonada y aliviada, y la inmovilidad persistía, como antes.

Comprendimos que no podíamos entrar en el bosque. En alguna parte del camino podía haber un árbol caído con todo su ramaje que no podríamos saltar ni rodear, pues los árboles están demasiado juntos, sus agujas se entremezclan y la nieve llegaba ya hasta el ramaje y el entretejido del bajo sedimento. Si nos dábamos la vuelta e intentábamos tomar de nuevo el camino por el que habíamos venido y resultaba que un árbol se había atravesado en él entretanto, estaríamos atrapados en medio. La lluvia caía incesantemente, otra vez estábamos cubiertos de nieve, por lo que no podíamos movernos sin romper antes esa manta; el trineo pesaba y tenía una capa de

hielo, y al alazán le costaba trajinar aquella carga. Si algo en los árboles se volvía una onza más pesado, caería, los mismos troncos se partirían, las puntas de las piñas descenderían como cuñas, muchas se veían ya dispersas por el camino, ante nosotros, y mientras estábamos allí quietos volvían a escucharse golpes sordos. Miramos hacia todos lados, por donde habíamos venido, y no se veía ni ser humano ni criatura viviente alguna en todos los campos y alrededores. Yo, Thomas y el alazán estábamos solos en medio de la naturaleza.

Le dije a Thomas que debíamos dar la vuelta. Bajamos del trineo, sacudimos nuestros vestidos en la medida de lo posible y quitamos el hielo que colgaba de las crines del alazán, un hielo que nos parecía formarse mucho más rápidamente que por la mañana, tal vez porque entonces observábamos su aparición y, al hacerlo, su avance nos parecía más lento que en la tarde, cuando teníamos otras cosas que hacer y sólo al cabo de un rato observábamos que el hielo había vuelto a amontonarse, o quizá porque hacía más frío y la lluvia era más densa. No lo sabíamos. Thomas dio la vuelta al alazán y al trineo y regresamos lo más rápidamente que pudimos en dirección contraria a las casas de Eidun que en un principio nos guiaban».

En los pasajes siguientes, Stifter narra cómo el doctor y su sirviente dejan el alazán y el trineo en la fonda más cercana y cómo, a continuación, equipados con bastones de montaña y trepadores, recorren a pie el camino de vuelta a la casa del doctor.

«Cuando por fin estuvimos fuera y, desde las dehesas de setos, vimos el valle donde se encuentra mi casa, atardecía ya fuertemente, pero estábamos lo suficientemente cerca y

no nos preocupaba nada más. A través del aire espeso y gris blanquecino vimos mi casa, desde la que ascendía un humo recto y azulado que seguramente provenía del fuego en el que María, el ama de llaves, preparaba nuestra comida. Volvimos a ponernos los trepadores y descendimos lentamente hasta encontrarnos en suelo llano, donde nos los quitamos de nuevo.

Ante las casas cercanas a la mía se agrupaban las gentes mirando al cielo.

"Ay, señor Doctor" –gritaron– "ay, señor Doctor, ¿de dónde viene en este horrendo día?".

"Vengo de Dubs y de las casas de Eidun", dije, "dejé por el camino mi caballo y el trineo y he venido a través de los prados de Meierbach y las dehesas de setos, pues no era posible seguir por el bosque".

Me quedé un rato de pie entre las gentes. El día era en verdad horrible. El omnipresente murmullo de los bosques podía escucharse ya desde aquí. Lo interrumpía cada vez más a menudo el sonido del derrumbamiento de los árboles. Era posible percibir incluso los crujidos y las caídas que provenían de los bosques más elevados, que el espesor de la niebla nos impedía ver del todo. El cielo estaba cada vez más blanquecino, como el día todo, y su brillo parecía volverse todavía más claro ahora en la tarde. El aire estaba totalmente quieto y la lluvia fina caía en línea recta.

"Dios guarde a quien esté al aire libre o en el bosque", dijo uno de los que allí se encontraban.

"Se habrá salvado", dijo otro, "pues hoy no hay nadie en los caminos".

Thomas y yo llevábamos mucha carga y ya casi no podíamos con ella, por lo que nos despedimos de los demás y nos fuimos a nuestra casa. Todos los árboles tenían una

mancha negra a su alrededor, pues se habían desprendido un gran número de ramas arrancadas, como si les hubiera caído una fuerte granizada. La verja de madera con la que separo el patio y el jardín todavía inacabado estaba cubierta de plata, como el altar de una iglesia; a su lado, un ciruelo de la antigua heredad había sido abatido. Alguien había intentado salvar el abeto rojo junto al que se encuentra mi banquito estival quitándole el hielo con varas hasta donde era posible alcanzar, y como la cima parecía casi inclinarse, el otro sirviente, Kajetan, subió, la golpeó con cuidado para hacer caer el hielo y ató de las ramas más altas dos cuerdas de la siega que dejó caer hacia el suelo para poder sacudirla de vez en cuando. Sabían que le tenía cariño al árbol, pues es muy bonito y tan tupido con sus verdes ramas que una enorme carga de hielo se hubiera colgado de ellas, partiéndolo por completo o astillándolo. Me dirigí al calor de mi cuarto, puse sobre la mesa todas las cosas que había sacado del trineo y me quité la ropa, que tuvieron que sacudir y colgar en la cocina, pues estaba muy húmeda.

Una vez cambiado de ropa, me enteré de que Gottlieb había ido al bosque del Thaugrund y no había regresado aún porque sabía que yo debía pasar por allí con el trineo. Le dije a Kajetan que fuese a buscarlo y que llevara consigo a alguien más, si encontraba quien lo acompañase, que cargara con una linterna, hierros en los zapatos y bastones. Más tarde lo trajeron y estaba casi provisto de una coraza, pues no había podido defenderse del hielo por todos los lados.

Comí una parte de la comida que habían reservado para mí. El crepúsculo estaba muy avanzado y la noche había caído ya. Ahora podía escuchar aquel confuso estrépito incluso en mi cuarto, y, abajo, mi gente daba vueltas de un lado para otro, con mucho miedo.

Algo más tarde, Thomas, que también había comido y se había cambiado de ropa, entró en mi habitación y me dijo que las gentes de las casas vecinas se estaban reuniendo y que estaban muy consternados. Fui en busca de una gruesa chaqueta y, atravesando el hielo con ayuda de un bastón, me dirigí a sus casas. Ya había oscurecido del todo, tan sólo el hielo desprendía un brillo incierto y una luz de nieve. La lluvia podía sentirse en el rostro, rodeado por la humedad, y yo la sentía también en la mano con la que sostenía el bastón de montaña. El estrépito se había multiplicado en la oscuridad, sonaba por todas partes como el murmullo de cascadas lejanas, en lugares que ningún ojo podía ahora penetrar. El sonido de árboles rompiéndose se hacía cada vez más marcado, como si se acercase un poderoso ejército o una batalla silenciosa. Al acercarme más a las casas, vi a la gente de pie, pero aquellos oscuros grupos se encontraban lejos de sus casas, en medio de la nieve, y no ante las puertas o apoyados en las paredes.

"Ay, Doctor, ayuda; ay, Doctor, ayuda", gritaron algunos que me vieron llegando y reconocieron mi forma de andar.

"Yo no puedo ayudaros, Dios es grande y maravilloso en todas partes, él prestará auxilio y salvación", dije al llegar a ellos.

Permanecimos juntos un rato escuchando aquellos sonidos. Más tarde supe por sus conversaciones que temían que las casas pudieran romperse durante la noche. Les dije que en cada rama de los árboles, y especialmente en nuestra tierra, donde las coníferas son tan abundantes, entre los más pequeños retoños y agujas se acumula toda el agua que corre, se congela con esta extraña helada y, al mantenerse largo tiempo, tira de las ramas, se lleva consigo las agujas, retoños, ramas y álabes hasta que, final-

mente, tuerce y rompe los árboles. Pero en los tejados, sobre los que yace una capa plana de nieve, casi toda el agua fluye hacia abajo, más todavía teniendo en cuenta que la corteza del hielo es resbaladiza y ayuda a que el agua corra. Sólo tenían que arrancar un trozo de hielo con una azada y verían qué poco había podido aumentar la corteza sobre esa superficie inclinada. A los árboles es como si infinitas manos los estiraran de infinitos cabellos y brazos; pero en las casas todo va a parar a los bordes, donde cuelga en forma de témpanos impotentes que, o bien se quiebran por sí mismos, o bien pueden ser quebrados. De esta forma los consolé y comprendieron aquella cosa que tanto les había confundido, porque nunca se había vivido algo así, o no con tanta violencia y fuerza.

Volví a mi casa. Yo mismo no estaba tan tranquilo, temblaba internamente, pues ¿qué ocurriría si la lluvia continuaba con esa fuerza y la fulminación de las pobres plantas crecía tan rápidamente como en ese momento, en el que todo estaba casi al límite? Un peso, un pedacito, una gota, podían tumbar un árbol centenario. Encendí candelas en mi cuarto y no quería dormirme. El joven Gottlieb tenía una ligera fiebre por haber esperado tanto tiempo en el Thaugrund. Lo reconocí y le di algo.

Una hora después vino Thomas y me dijo que la gente se había reunido y rezaba, que el estruendo era horrible. Le respondí que pronto cambiaría y se alejó de nuevo.

Fui de un lado a otro de la habitación, en la que el ruido penetraba como el bramido de las olas del mar, y, como más tarde me acosté un poco en la tumbona de cuero, me acabé durmiendo de cansancio.

Cuando volví a despertar, escuché un silbido por encima de mi tejado que no me supe explicar de inmediato. Me levanté y, dándome ánimo, miré por la ventana.

Al abrir una de sus hojas, vi que era el viento y que una tempestad se iba extinguiendo en el aire. Quería asegurarme de si llovía aún y si el viento era frío o cálido. Me puse un abrigo y, al pasar por la habitación de delante, vi salir luz de la puerta del aposento donde duerme Thomas. Está cerca de mi habitación para poder llamarlo con la campana si necesito o si me ocurre algo. Entré en su aposento y vi que estaba sentado a la mesa. No se había acostado porque, según me confesó, tenía mucho miedo. Le dije que bajaba a comprobar qué tiempo hacía. Se levantó enseguida, cogió su lámpara y bajó la escalera detrás de mí. Al llegar al vestíbulo, metí mi candela en la hornacina de la escalera y él hizo lo propio con su lámpara. Abrí entonces la puerta que conduce al patio y, al salir de los fríos pasillos, nos golpeó en la cara un aire cálido y suave. Aquel insólito estado de cosas que había durado el día entero se había disuelto. El calor procedente de mediodía, y que hasta entonces sólo llegaba a las partes altas, había descendido ya a las bajas, como suele ocurrir, y la corriente de aire que seguramente soplaba arriba había descendido y se había transformado en una completa tempestad. También el cielo había cambiado, por lo que pude ver. El color gris uniforme había sido interrumpido, pues se veían, dispersos aquí y allí, pedazos oscuros y negros. La lluvia no era ya tan espesa, aunque golpeaba nuestros rostros con gotas más dispersas y gruesas. Estando así de pie, se me acercaron algunas personas que debían encontrarse cerca de mi casa. Mi patio no es como se acostumbra y por aquel entonces estaba aún menos resguardado que ahora. La mampostería de mi casa está puesta en forma de rectángulo desde los dos lados del patio. El tercero estaba provisto en aquel entonces de un tablón tras el cual debía venir el jardín, al que se accedía a

través de una verja de madera. El cuarto era la entrada, un tablón ni siquiera bien encajado, con una puerta con verja de madera que permanecía abierta la mayor parte del tiempo. En medio del patio debía construirse una fuente, pero entonces no estaba ni empezada. De modo que a todos les resultó fácil acceder al patio de mi casa. Habían estado al aire libre por el deseo de observar, con mucho miedo, cómo estaban las cosas. Al ver que la luz desaparecía de mi cuarto y que, inmediatamente después, descendía por las ventanas de la escalera, pensaron que iría al patio y se acercaron. Temían una verdadera devastación y horrores desconocidos, ya que la tempestad se había unido a todo lo demás. Les dije que esto último era bueno y que lo peor había pasado ya. Era de esperar que el frío, que sólo estaba ya abajo, pero no arriba, desapareciera pronto. Ahora que el viento era tan cálido, no podía formarse hielo nuevo y el viejo iría menguando. El viento no podía derribar más árboles de los que habían caído en la calma, como ellos creían y temían, pues al levantarse no era tan fuerte como para añadir al empuje que soportaban ya algunos troncos lo suficiente para romperlos, mientras que sí lo era para agitar y hacer caer el agua que colgaba suelta en las agujas y los pedazos de hielo sostenidos tan sólo por un débil apoyo. Así que la siguiente sacudida, más potente, se encontraría con un árbol ya más ligero y contribuiría a aligerarlo aún más. De modo que la ausencia de viento, en la que todo podía irse juntando y cargando a escondidas, resultaba lo temible, mientras que la tempestad, que sacudía el peso acumulado, había supuesto la salvación. Y aunque algunos árboles fueran derribados por el viento, más serían los que se salvarían gracias a él, aparte que el tronco que se encontraba ya en el límite hubiera caído también un poco después en la calma. Y el

viento no sólo había sacudido el hielo; con su cálido soplo, también lo había roído, primero en los tejidos más finos y después en los más gruesos, y no había dejado en las ramas ni el agua resultante ni la que caía del cielo, como hubiese hecho un aire cálido pero suave. Y, en efecto, aunque a través del silbido de la tempestad no podíamos escuchar el murmullo de los bosques, los sordos derrumbamientos que de todas formas escuchábamos se habían vuelto mucho menos frecuentes.

Tras un rato en el que el viento se volvía cada vez más fuerte y, según nos parecía, también más cálido, nos dimos las buenas noches y volvimos a casa. Me dirigí a mi cuarto, me quité la ropa, me metí en la cama y dormí muy profundamente hasta la mañana siguiente, cuando un claro día brillaba ya en el cielo».

Justifiquemos ahora la elección de la «Historia del hielo». ¿Por qué debe esta «Historia del hielo», según dice Adalbert Stifter, «tener un profundo efecto»? ¿A qué puede referirse el poeta al hablar del efecto de su palabra?

La historia narra cómo el doctor y su sirviente, en su trayecto a casa de los pacientes, dan con el bosque helado. Stifter llama al helarse del bosque simplemente «la cosa».

El efecto de la narración ¿se debe a lo insólito de esta cosa que cautiva al lector? ¿O bien dicho efecto se debe al arte con que Stifter describe esa cosa y hace que el lector se asombre de ella? ¿O es que el efecto se debe a ambos aspectos: a lo insólito de la cosa y a lo asombroso de su descripción? ¿O acaso el tener efecto de la palabra poética significa todavía algo distinto?

La helada de ese día y su consiguiente noche no invade sólo el bosque, sino también las casas de los humanos. Por eso,

la vuelta a casa del doctor y la conversación nocturna con sus vecinos, que se encuentran lejos de sus casas, forman parte de la historia del hielo.

«La Historia del hielo tendrá un profundo efecto», podría afectar al lector en el fondo de su existir. Así pues, ¿de qué manera tiene efecto la palabra del poeta? Lo tiene despertando al lector a prestar oído a lo dicho, esto es, a lo mostrado en la palabra. El surtir efecto de la palabra es un llamar y mostrar. No causa efectos tales como la presión o el impulso en el ámbito de los procesos mecánicos.

Pero ¿en qué dirección muestra la palabra de la historia del hielo? Los humanos abandonan sus viviendas por el temor a que sus casas puedan venirse abajo en la noche por el peso de la nieve helada. Temen por su habitar, por su existir. El doctor habla con ellos. Les habla del fluir y correr del agua, les dice que el hielo se forma de manera distinta en el ramaje de los árboles y en la superficie de los tejados. El doctor remite el mirar y el meditar de sus vecinos a este proceso simple pero oculto. De este modo, el poeta aparta el pensamiento del hombre del violento murmurar y crujir, quebrarse y caer, y lo dirige a algo inaparente que prevalece de un modo silencioso y suave.

En el Prólogo a las *Piedras de colores*, libro que según Stifter «no es en absoluto adecuado para jóvenes oyentes», pone a consideración pensante lo que sigue:

> «El soplar del aire, el fluir del agua, el crecer del trigo, el ondularse del mar, el verdear de la tierra, el resplandecer del cielo, el centellear de las estrellas, esto me parece grande. La tormenta que arrasa majestuosamente, el rayo que parte las casas en dos, la tempestad que impulsa el oleaje, la montaña que escupe fuego, el terremoto que sepulta países, son fenómenos que no me parecen más grandes que los anteriores; incluso me parecen más

pequeños, porque son tan sólo efectos de leyes muy superiores. Se producen de forma aislada y son el resultado de causas unilaterales. La fuerza que hace que la leche se infle y se transforme en la pequeña olla de la pobre mujer es la misma que empuja hacia arriba la lava en el volcán que escupe fuego y la hace deslizar por la superficie de las montañas».

¿Hacia dónde dirige Stifter nuestros pensamientos? Sigámosle, pensemos todavía un imperceptible paso más allá, a fin de comprender con mayor claridad el tener efecto de la palabra poética.

Las fuerzas y leyes a las que señala son ellas mismas una señal. Pues señalan aquello que, por completo invisible, lo determina todo antes que cualquier otra cosa, aquello a lo que el hombre debe corresponder desde el fondo de su existir si ha de poder habitar en esta tierra. La palabra poética muestra la profundidad de dicho fondo. Stifter lo denomina lo grande. «Todo lo grande –dice– es simple y suave, como lo es también el edificio del mundo» (carta a Heckenast, julio de 1847). Y en otro pasaje dice: «Lo grande nunca se pregona, meramente es y tiene efecto de ese modo» (carta del 11 de agosto de 1847; cfr. anexo a la carta del 3 de febrero de 1854).

Mostrar lo verdaderamente grande en lo pequeño, mostrar lo invisible y hacerlo a través de lo llamativo y lo diario del mundo de los humanos, hacer oír lo no-dicho en lo dicho: este decir es lo que tiene efecto en la palabra del poeta Adalbert Stifter.

El esfuerzo encarecido por dicho mostrar proporciona al poeta un lenguaje que, de obra en obra, habla de un modo cada vez «más profundo, granulado y grandioso, y además totalmente puro y claro y transparente en la forma» (carta a Heckenast del 16 de febrero de 1847).

Sin embargo, esta misma búsqueda de la palabra que hace divisar la cosa mostrada en lo invisible de ella, obliga al poeta algunas veces a confesiones como la siguiente a su editor: «Pero debo comunicarle otra calamidad, en relación con el *Portafolios*. Es terrible. *El libro no me gusta*» (carta a Heckenast, *ibid.*). La última fase está subrayada y fue escrita durante la reelaboración de la narración, de la que se suprimió la «Historia del hielo».

En cambio, Stifter habla su lenguaje acabado en la última, aunque inacabada, versión del *Portafolios*. Ésta fue publicada póstumamente casi cien años después de la versión primitiva. En el último *Portafolios* todavía está ausente la «Historia del hielo».

Adalbert Stifter puso como lema de todo *El portafolios de mi bisabuelo* el dicho de un antiguo escritor latino:

«Dulce est, inter majorum versari habitacula, et veterum dicta factaque recensere memoria».

San Egesipo

Traducido:

«Dulce es demorarse entre las cosas familiares de los antepasados y reconsiderar en conmemoración pensante los dichos y las obras de los antiguos».

SEÑA HACIA LO SIDO

Al querer honrar a su editor, el autor se ve en la desagradable situación de hablar también de sí mismo; si no de su persona, al menos de los intentos de divulgar por un camino adecuado y mediante escritos lo pensado durante largo tiempo.

Sería posible narrar la sucesión de dichas publicaciones en la editorial Vittorio Klostermann.

Se iniciaron con la impresión de mi lección inaugural en Friburgo, *¿Qué es metafísica?*, impartida en el semestre de verano de 1929. El texto se publicó en la editorial Friedrich Cohen, de Bonn, al igual que el libro *Kant y el problema de la metafísica*.

Pero el nombre de Klostermann ya jugó un papel en las publicaciones del año 1929.

Con la fundación, en 1930, de su propia editorial en Fráncfort del Meno, Vittorio Klostermann fue reuniendo un grupo poco llamativo de autores determinados por un espíritu libre común que siguió vivo especialmente en los años 30, pero también en la década siguiente.

Como hoy predomina todavía la caracterización sumaria y política de estas dos décadas, resulta difícil por lo pronto describir de forma suficientemente marcada lo peculiar de dicho espíritu común.

Éste se atestigua más fácilmente enumerando algunos nombres, como Max Kommerell, Hans Lipps, Karl Reinhardt, W. F. Otto, Kurt Riezler, Theodor Hetzer, Ernst y Friedrich Georg Jünger. Para muchos de los de hoy esos nombres no dicen ya nada. ¿O acaso me está permitido decir: todavía no? ¿De qué podrían éstos hablarles?

De un esfuerzo por ganar una relación originaria con la historia de la poesía, el arte y el pensamiento, a fin de recibir de la historia y mostrar los elevados raseros (*Maßstäbe*) custodiados en ella, raseros a los que está referida por su propia esencia toda obra venidera de la poesía, el arte y el pensamiento.

Pues estos raseros no son establecidos por la sociedad, como si se tratara de meros vástagos de ella y no de los lugares en los que la sociedad tiene que renunciar, debidamente, a la subjetividad que se arroga, esto es, a su pretensión de asumir y gestionar todo lo que es como si de un objeto puesto y dirigido por ella se tratara.

Ese espíritu común, que los nombres referidos tan sólo insinúan y no determinan, conservaba su tácita unidad porque no se limitaba simplemente a tolerar la variedad de autores que habitaban en ella, sino que la exigía y, de ese modo, ofrecía a los que participaban en ella la posibilidad de alentarse mutuamente de formas siempre nuevas.

Al arte y a la comprensión, a la clarividencia y la perseverancia difícilmente concebibles del editor Vittorio Klostermann se debe haber concedido libertad a dicho espíritu común sin necesidad de programas, sin encargos o igualaciones, manteniendo de ese modo la validez de los elevados raseros.

El editor se atrevió también, con experiencia y maña, a hacer llegar solapadamente al lector textos indeseados en años difíciles.

Para comprender adecuadamente y honrar esta invisible obra editorial, la preservación de aquel espíritu común, es preciso, desde luego, un auténtico sentido histórico. Es propio de éste poseer una mirada sobre los poderes determinantes de un mundo que hoy se transforma aceleradamente y de la humanidad que le obedece.

Este acontecimiento precisa claridad para experienciar y soportar la urgencia que de él se deriva.

Dicha mirada a la historia podría hacer experienciar una seña para las tareas venideras de la editorial Vittorio Klostermann:

> Mantener presente este espíritu común que ha sido. Pues lo sido persiste en el efecto, supera al transcurrir.

Friburgo de Brisgovia, otoño de 1966.

Martin Heidegger

LA PROVENIENCIA DEL ARTE Y LA DETERMINACIÓN DEL PENSAR

Que la primera y única palabra de los miembros de la Academia de las Artes de Berlín aquí presentes sea de gratitud por el saludo del Profesor Theodorakopulos, por la invitación del Gobierno griego y por la hospitalidad de su Academia de las Ciencias y de las Artes.

Pero, ¿cómo hacerles llegar a ustedes, hospitalarios anfitriones en Atenas, la gratitud de los huéspedes?

Agradecemos en la medida en que intentamos pensar con ustedes. ¿Pensar sobre qué? ¿Qué podemos considerar con el pensamiento nosotros, los miembros de la Academia de las Artes, aquí, en Atenas, ante la Academia de las Ciencias, y ahora, en la era de la técnica científica, sino aquel mundo que un día fundara el inicio de las artes y las ciencias occidentales-europeas?

Ese mundo, considerado desde el cálculo histórico, ciertamente ha pasado. Pero visto desde la historia acontecida, experienciado como nuestro destino, persiste todavía y se vuelve presente siempre de nuevo: es algo que aguarda que le salgamos al encuentro de manera pensante y que examinemos en ello nuestro propio pensar y formar. Pues el inicio de un destino es lo más grande. Prevalece de antemano en todo lo que viene después.

Meditamos acerca de la proveniencia del arte en la Hélade. Intentamos mirar al ámbito que prevalece ya antes de todo arte y que otorga al arte lo que es propio de él. Ni aspiramos a una definición estereotipada del arte, ni nos corresponde informar históricamente sobre su génesis en la Hélade.

Sin embargo, dado que pretendemos evitar la arbitrariedad del pensamiento en nuestro re-pensar, solicitamos aquí, en Atenas, el consejo y la escolta de la antigua protectora de la ciudad y de la región ática, la diosa Atenea. No podemos desentrañar la plenitud de su divinidad. Únicamente sondearemos lo que Atenea nos dice sobre la proveniencia del arte.

Ésa es una de las preguntas que trataremos de aclarar.

La otra pregunta se impone por sí misma: ¿Cómo está el arte visto con respecto a su antigua proveniencia?

Finalmente consideraremos pensantemente una tercera pregunta: ¿Desde dónde se halla determinado, por su parte, el pensamiento que ahora piensa en pos de la proveniencia del arte?

I

Homero llama a Atenea πολύμητις, la de múltiples consejos. ¿Qué significa aconsejar? Significa anticipar con el pensamiento, prever y, de ese modo, hacer que algo resulte, se logre. De ahí que Atenea prevalezca allí donde los hombres traen algo aquí delante, lo traen a la luz, encaminan algo, ponen algo en obra, actúan y hacen. De este modo, Atenea es la amiga consejera y auxiliadora de Hércules en sus hazañas. La metopa de Atlas del Templo de Zeus en Olimpia hace aparecer a la diosa: todavía invisible en su asistencia y a un tiempo lejana, desde la elevada distancia de su divinidad. Atenea obsequia con su especial consejo a los hombres que elaboran utensilios, vasijas y adornos. Todo aquel que, hábil en el elaborar, entiende de su asunto y puede hacerse cargo de su manejo, es un τεχνίτης. Concebimos demasiado estrechamente el sentido de este nombre cuando lo traducimos por el de «artesano». También aquellos que erigen obras arquitectónicas y elaboran obras plásticas son llamados tecnitas. Se los llama así porque su

hacer, que da la medida (*maßgeblich*), está guiado por un comprender que lleva el nombre de τέχνη. La palabra nombra un tipo de saber. No mienta el hacer y fabricar. Saber significa tener previamente en la mirada aquello que es importante al pro-ducir, al traer aquí delante una configuración y una obra. La obra puede también ser de la ciencia y de la filosofía, de la poesía y del discurso público. El arte es τέχνη, pero no técnica. El artista es τεχνίτης, pero ni técnico ni artesano.

Dado que el arte en cuanto τέχνη se basa en un saber y, como tal, mira previamente hacia aquello que le señala la figura y le da la medida, pero que es todavía invisible y debe ser llevado a la visibilidad y perceptibilidad de la obra, dicho mirar previo hacia lo hasta entonces no divisado precisa un modo señalado de la visión y la claridad.

La mirada previa que sostiene el arte necesita de la iluminación. ¿De dónde puede ésta serle otorgada al arte sino de la diosa, que como πολύμητις, la de múltiples consejos, es a un tiempo γλαυκῶπις? El epíteto γλαυκόσ nombra el brillo resplandeciente del mar, de los astros, de la luna, pero también el fulgor del olivo. El ojo de Atenea es brillante y luminoso. De ahí que le pertenezca, en cuanto signo de su esenciar, la lechuza, ἡ γλαῦξ, cuyo ojo no sólo es fogoso y ardiente sino que además ve a través de la noche y hace visible lo comúnmente invisible.

Por eso, en su VII *Oda Olímpica*, dedicada a la Isla de Rodas y sus habitantes (versos 50 ss.), dice Píndaro:

> αὐτὰ δέ σφισιν ὤπασε τέχναν
> πᾶσαν ἐπιχθονίον Γλαυκῶπις ἀριστοπόνοις χερσὶ κρατεῖν.

> «(...) Pero ella misma, la de ojos claros en persona,
> [les concedió
> aventajar en todas las artes con mejores artesanías a los
> [habitantes de la tierra»

Sin embargo, debemos preguntar aún más exactamente hacia dónde se dirige la mirada consejera e iluminadora de la diosa Atenea.

Para encontrar la respuesta, tengamos presente el relieve votivo que se encuentra en el Museo de la Acrópolis. En él, Atenea aparece como la σκεπτομένη, la meditabunda. ¿Hacia dónde se dirige la mirada meditativa de la diosa? Hacia el mojón fronterizo, hacia el límite. El límite, sin embargo, no es solamente contorno y marco, no es sólo aquello en lo que algo termina. Límite significa aquello mediante lo cual algo se halla reunido en lo que le es propio para aparecer desde ello, para venir a la presencia en su plenitud. Al meditar el límite, Atenea tiene ya en la mirada aquello hacia lo que el actuar humano debe mirar previamente para traer lo avistado de ese modo aquí delante, a la visibilidad de una obra. Más aún, la mirada meditativa de la diosa no sólo contempla la figura invisible de posibles obras humanas. La mirada de Atenea se fija ya, sobre todo, en aquello que hace que las cosas que no precisan elaboración humana broten por sí mismas a la marca de su presencia. A esto lo llaman los griegos desde antiguo la φύσις. La traducción romana de la palabra φύσις por *natura* y el concepto de naturaleza que se volvió directriz a partir de entonces en el pensamiento occidental-europeo encubren, éste último ya por completo, el sentido de aquello que significa φύσις: lo que brota por sí mismo en su respectivo límite y se demora en él.

Todavía hoy podemos experienciar lo misterioso de la φύσις en la Hélade y sólo aquí. A saber, cuando, consternadora y contenidamente a un tiempo, aparece una montaña, una isla, una costa, un olivo. Se oye decir que tal cosa se debe a la irrepetible luz. Esto se dice no sin cierta razón, si bien tan sólo se logra dar en algo superficial. Se omite pensar en pos de aquello desde lo cual es otorgada esta luz singular, donde

ésta tiene su lugar como lo que es. Sólo aquí en la Hélade, donde el todo del mundo se ha concedido dirigiéndose al hombre como la φύσις y ha apelado a él exigiéndole, podían y debían el percibir y el hacer humanos corresponder a esta apelación tan pronto como se vieron apremiados por ella a traer a la presencia ellos mismos, por su propia capacidad, lo que en cuanto obra debería hacer aparecer un mundo no aparecido aún hasta entonces.

El arte corresponde a la φύσις y, sin embargo, no es reproducción ni copia de lo ya presente. Φύσις y τέχνη se copertenecen de forma misteriosa. No obstante, permanecieron ocultos el elemento en el que la φύσις y la τέχνη se copertenecen y el ámbito en el que el arte debe permitirse entrar para llegar a ser lo que es en cuanto arte.

Ciertamente, ya en la Grecia arcaica poetas y pensadores tocaron este misterio. La claridad que otorga a todo lo presente su presencia, muestra en el rayo su recogido prevalecer, que se anuncia repentinamente.

Heráclito dice (B 64): τὰ δε πάντα οἰακίζει κεραυνόσ. «Mas el rayo todo lo gobierna». Esto significa que el rayo lleva y dirige, de un solo golpe, el aparecer de lo que se hace presente por sí mismo en su marca. El rayo lo arroja Zeus, el dios supremo. ¿Y Atenea? Ella es la hija de Zeus.

Casi en la misma época de la que proviene el dicho de Heráclito, el poeta Esquilo, en la escena final de la trilogía de Agamenón, escena que se desarrolla en el Areópago de Atenas, hace decir a Atenea (*Las Euménides*, 827 s.):

> καὶ κλῆδας οἶδα δώματος μόνε θεῶν
> ἐν ᾧ κεραυνός ἐστιν ἐσφραγισμένος.

> «De los dioses, sólo yo conozco la llave de la casa
> donde el rayo descansa encerrado bajo sello».

En virtud de este saber, Atenea, como hija de Zeus, es la diosa de múltiples consejos, πολύμητις, la de mirada clara, γλαυκῶπις, y σκεπτομένη, la que medita el límite.

Debemos pensar hacia ese afuera, a la lejana cercanía del prevalecer de la diosa Atenea, para atisbar aunque sea escasamente el misterio de la proveniencia del arte en la Hélade.

II

¿Qué decir de hoy? Los antiguos dioses han huido. Hölderlin, quien como ningún otro poeta antes o después de él experimentó esa huida y la fundó en la palabra, preguntaba en su elegía «Pan y Vino», consagrada a Dionisos, el dios del vino (estrofa IV):

Wo, wo leuchten sie denn, die fernhintreffenden Sprüche?
Delphi schlummert und wo tönet das grosse Geschick?

¿Dónde, dónde brillan entonces las sentencias que dan en
[lo remoto?
Delfos dormita y ¿dónde resuena el gran destino?

¿Existe todavía hoy, dos milenios y medio después, un arte que se encuentre bajo la misma apelación que antiguamente el arte en la Hélade? Si no, ¿de qué ámbito proviene la apelación a la que el arte actual corresponde en todos sus campos? Sus obras no surgen ya de los marcados límites de un mundo de lo popular y nacional. Pertenecen a la universalidad de la civilización mundial, cuya constitución e instituciones son proyectadas y conducidas por la técnica científica. Ella ha decidido sobre la índole y las posibilidades de la estancia del hombre en el mundo. Desde luego, la constatación de que vivimos en un mundo científico y de que con el título de

«ciencia» nos referimos a la ciencia natural, a la física matemática, tan sólo pone de relieve algo de sobras conocido.

En consecuencia, resulta obvio declarar que el ámbito desde el que proviene la apelación a la que el arte tiene que corresponder hoy es el mundo científico.

Aplazamos nuestro asentimiento. Seguimos perplejos. Por eso preguntamos: ¿Qué significa eso de «el mundo científico»? A fin de esclarecer esta cuestión, Nietzsche anticipó ya una frase a finales de los años ochenta del pasado siglo:

> «No es el triunfo de la *ciencia* lo que caracteriza a nuestro siglo XIX, sino el triunfo del *método* científico sobre la ciencia». (*La voluntad de poder*, n. 466)

La frase de Nietzsche requiere una aclaración.

¿Qué significa aquí «método»? ¿Qué significa «el triunfo del método»? «Método» no se refiere aquí al instrumento con cuya ayuda la investigación científica trabaja el campo de objetos que ha fijado como tema. Método se refiere, más bien, al modo como se delimita de antemano en su carácter de objeto el respectivo campo de objetos por investigar. El método es el proyecto que concibe de antemano el mundo, que establece en qué dirección éste puede ser investigado únicamente. ¿Y qué dirección es ésa? Respuesta: la calculabilidad general de todo lo que es accesible y verificable en el experimento. En su proceder, las ciencias particulares se someten a este proyecto de mundo. De ahí que el método así entendido constituya «el triunfo sobre la ciencia». Dicho triunfo contiene una decisión: sólo cuenta como verdaderamente efectivo lo que es científicamente comprobable, esto es, lo calculable. Mediante la calculabilidad, el mundo se vuelve dominable para el hombre en todas partes y en todo momento. El método es el triunfal obligar al mundo a salir de sí hacia una

completa disponibilidad para el hombre. El triunfo del método sobre la ciencia inició su curso en el siglo XVII, a través de Galileo y Newton, en Europa –y en ningún otro lugar de esta tierra.

El triunfo del método se despliega hoy en sus posibilidades más extremas en forma de cibernética. La palabra griega κιβερνήτης es el nombre que designa al timonel. El mundo científico deviene mundo cibernético. La concepción previa del proyecto cibernético de mundo supone que el rasgo fundamental de todos los procesos mundanos calculables es el control. El control de un proceso por medio de otro se consigue mediante la transmisión de una noticia, mediante la información. Como, por su parte, el proceso controlado devuelve el mensaje al que lo controla y, de ese modo, le informa, el control tiene el carácter de una retroacción de informaciones.

La regulación de los procesos en su mutua correlación se efectúa, por ende, mediante un movimiento circular. De ahí que el circuito de regulación sea considerado el rasgo fundamental del mundo proyectado cibernéticamente. En él se basa la posibilidad de autorregulación, la automatización de un sistema de movimiento. En el mundo cibernéticamente representado desaparece la diferencia entre las máquinas automáticas y los seres vivos. Ésta es neutralizada como proceso indiferenciado de la información. El proyecto cibernético de mundo, «el triunfo del método sobre la ciencia», posibilita un cálculo uniforme general y, en este sentido, universal, esto es, un dominio del mundo inanimado y animado. También el hombre es encerrado en esta uniformidad del mundo cibernético. Lo es incluso de forma destacada, ya que, en el horizonte de la representación cibernética, el hombre tiene su lugar en el circuito de regulación más amplio. Pues, según la representación del hombre propia de la Edad Moderna, él es el sujeto que se refiere al mundo –entendido como el campo de los obje-

tos— elaborándolo. La modificación del mundo que resulta de esta forma le devuelve el mensaje al hombre. Representada cibernéticamente, la relación sujeto-objeto es la correlación de informaciones, la retroacción en el señalado circuito regulador, una retroacción que puede ser parafraseada mediante el título «hombre y mundo». La ciencia cibernética del hombre busca los fundamentos para una antropología científica allí donde la exigencia normativa (*maßgebend*) del método, el proyecto de calculabilidad, puede cumplirse experimentalmente de la manera más segura: en la bioquímica y la biofísica. Por eso, según la medida (*Maßgabe*) del método, la célula germinal es aquello que establece la medida (*maßgebend*) de lo vivo en la vida del hombre. Ésta no es considerada ya, como antiguamente, la versión en miniatura del ser vivo complemente desarrollado. La bioquímica ha descubierto en los genes de la célula germinal el plan de la vida. Éste consiste en la prescripción inscrita y almacenada en los genes, el programa del desarrollo. La ciencia conoce ya el alfabeto de esta prescripción. Se habla del «archivo de información genética». Sobre su conocimiento se funda la perspectiva segura de controlar algún día la productibilidad y la cría científico-técnicas del hombre. La irrupción en la estructura genética de la célula germinal humana por parte de la bioquímica y la desintegración del átomo por parte de la física atómica están en la misma senda del triunfo del método sobre la ciencia.

En un apunte del año 1884, anota Nietzsche lo siguiente: «El hombre es el animal no fijado todavía» (XIII, n. 667). La frase contiene dos pensamientos. Por una parte, que la naturaleza del hombre no se ha divisado, no está explorada todavía. Y, por la otra, que la existencia del hombre no está aún sujeta, no está asegurada. Hoy, por el contrario, un investigador americano declara que «el hombre será el único animal capaz de dirigir su propia evolución». Sin embargo, la cibernética se ve

obligada a confesar que, por el momento, no es posible llevar a cabo un control general del existir humano. Por eso, en el campo universal de la ciencia cibernética, el hombre es considerado todavía provisionalmente como «factor de perturbación». El planificar y actuar del hombre, aparentemente libres, tienen un efecto perturbador.

Pero la ciencia se ha apoderado también recientemente de este ámbito de la existencia humana. Dicha ciencia emprende la investigación y planificación rigurosamente metódica del posible porvenir del hombre actuante. Computa las informaciones sobre aquello planificable que se le viene al hombre. Esta clase de porvenir es el *futurum* para el logos que, en cuanto futurología, se somete al triunfo del método sobre la ciencia. El parentesco de esta reciente disciplina de la ciencia con la cibernética es manifiesto.

No obstante, sólo apreciamos suficientemente el alcance de la ciencia cibernético-futurológica del hombre cuando prestamos atención al supuesto en que se funda. Este supuesto consiste en poner al hombre como el ser social. Sociedad, empero, significa sociedad industrial. Ella es el sujeto al que permanece referido el mundo de los objetos. Ciertamente, se cree que la yoidad del hombre estaría superada por su naturaleza social. Pero el hombre no abandona en modo alguno su subjetividad por dicha naturaleza social. Al contrario, la sociedad industrial es la yoidad, esto es, la subjetividad elevada al extremo. En ella, el hombre se hace depender exclusivamente de sí mismo y de los sectores de su mundo vivido que él ha dispuesto en forma de instituciones. No obstante, la sociedad industrial sólo puede ser lo que es si se somete a la medida propia de la ciencia dominada por la cibernética y de la técnica científica. La autoridad de la ciencia, empero, se basa en el triunfo del método, que se justifica mediante el efecto de la investigación dirigida por dicho método. Esta acreditación se

tiene por suficiente. La autoridad anónima de la ciencia es considerada intocable.

Entre tanto, ustedes se habrán preguntado todo el tiempo a qué vienen estas explicaciones sobre cibernética, futurología y sociedad industrial. ¿No nos hemos distanciado en exceso de nuestra pregunta por la proveniencia del arte? En efecto, parecería que nos hemos alejado, pero no es así.

Al contrario, las referencias al existir del hombre actual nos han preparado para preguntar más re-pensantemente nuestra pregunta por la proveniencia del arte y por la determinación del pensar.

III

¿Acerca de qué preguntamos ahora? ¿Acerca del ámbito del que proviene hoy la apelación dirigida al arte? ¿Es dicho ámbito el mundo cibernético de la sociedad industrial que planifica de manera futurológica? Si este mundo de la civilización mundial resultase el ámbito desde el que el arte es apelado y exigido, entonces, ciertamente, habríamos hecho saber algo de este ámbito mediante las referencias que hemos dado. Pero un tal saber no es todavía un conocimiento de aquello que prevalece por completo en dicho mundo como tal. Debemos pensar en pos de aquello que prevalece en el mundo actual para poder mirar en el ámbito buscado de la proveniencia del arte. El rasgo fundamental del proyecto cibernético de mundo es el circuito regulador en el que tiene lugar la retroacción de las informaciones. El circuito regulador más amplio encierra la mutua relación del hombre y el mundo. ¿Qué prevalece en dicho encerrar? Las relaciones mundanas del hombre, y con ellas toda su existencia social, están cercadas en el campo de dominio de la ciencia cibernética.

El mismo cerco, esto es, el mismo cautiverio, se muestra en la futurología. ¿De qué índole es el porvenir que ha de ser investigado rigurosa y metódicamente por la futurología? El porvenir es representado como aquello que «se le viene al hombre». No obstante, el contenido de lo que se le viene al hombre se reduce necesariamente a lo que es calculado desde y para el presente. El porvenir que puede ser investigado por la futurología es tan sólo un presente prolongado. El hombre permanece cercado en el perímetro de las posibilidades calculadas desde y para él.

¿Y la sociedad industrial? Ella es la subjetividad que se instala sobre sí misma y se hace depender de sí misma. Todos los objetos están clasificados según este sujeto. La sociedad industrial se ha convertido en la absoluta vara de medir de toda objetividad. Se muestra, de este modo, que la sociedad industrial existe sobre el fundamento del estar cercada en sus propias hechuras.

¿Qué hay del arte en la sociedad industrial, cuyo mundo empieza a volverse cibernético? ¿Acaso los enunciados del arte se convierten en un tipo de información en y para ese mundo? ¿Acaso lo que éste trae aquí delante se caracteriza por el hecho de satisfacer el carácter procesal del circuito de regulación industrial y su constante posibilidad de ejecución? Y, si esto es así, ¿puede todavía la obra seguir siendo obra? ¿Acaso su sentido actual no está en ser sobrepasado de antemano en aras de la continua ejecución del proceso de creación, el cual se regula sólo desde sí mismo y, de esta forma, permanece cerrado en él mismo? ¿Aparece el arte actual como una retroacción de informaciones en el circuito regulador de la sociedad industrial y del mundo científico-técnico? ¿Acaso la tan citada «industria cultural» obtiene su legítima fundamentación de esta forma?

Estas preguntas nos acosan en cuanto preguntas. Ellas se reúnen en una sola:

¿Qué hay del cerco del hombre en su mundo científico-técnico? ¿Prevalece tal vez en dicho cerco la reserva del hombre frente a aquello que, por vez primera, lo envía destinalmente a la determinación que le es propia, a fin de que se someta a lo destinalmente conveniente, en lugar de disponer de forma calculadora y técnico-científica de sí mismo y de su mundo, de sí mismo y su autofabricación técnica? (¿Acaso la esperanza –si ésta puede, en general, ser un principio– no es el egoísmo absoluto de la subjetividad humana?)

Pero ¿puede el hombre de la civilización mundial quebrantar por sí mismo esa reserva frente al destino? Ciertamente, no por el camino ni con los medios de su planificar y su hacer científico-técnicos. ¿Acaso le es lícito al hombre tomarse la libertad, en general, de querer romper esta reserva frente al destino? Esto sería una desmesura. La reserva jamás puede ser rota *por* el hombre. Pero tampoco se abre sin la intervención del hombre. ¿De qué índole es esa abertura? ¿Qué puede hacer el hombre para prepararla? Lo primero, presumiblemente, es no eludir las citadas preguntas. Es necesario pensar en pos de ellas. Es necesario, en primer lugar, considerar de manera pensante la reserva en cuanto tal, esto es, pensar en pos de lo que prevalece en ella. Es posible que no se trate para nada de quebrantar la reserva. Sigue siendo necesario comprender que dicho pensar no es un mero preludio del actuar, sino la acción decisiva misma por la que la relación del hombre con el mundo puede empezar a transformarse por vez primera. Es necesario liberarnos pensantemente de una distinción entre teoría y praxis que se ha vuelto insuficiente hace tiempo. Sigue siendo necesario comprender que dicho pensar no es un hacer arbitrario, sino que, por el contrario, sólo puede ser aventurado de modo tal que el pensar se permita entrar en el ámbito a partir del cual tuvo su inicio la civilización mundial, hoy convertida en planetaria.

Es necesario el paso atrás. ¿Hacia dónde, atrás? Atrás hacia el inicio que se nos insinuaba en la referencia a la diosa Atenea. Pero este paso atrás no significa que el mundo griego antiguo deba ser restaurado de algún modo y que el pensar deba buscar su refugio en los filósofos presocráticos.

El paso atrás significa el retroceso del pensar ante la civilización mundial: distanciado de ella, pero sin negarla en modo alguno, permitirse entrar en aquello que en el inicio del pensar occidental tuvo que quedar todavía impensado, pero que, no obstante, fue ya nombrado allí y, de ese modo, le fue dicho previamente a nuestro pensar.

Más aún, la meditación que ahora intentamos ha tenido siempre a la vista esto impensado, sin discutirlo expresamente. A través de la referencia a Atenea, la múltiple consejera que con ojo claro medita el límite, nos fijamos en las montañas, islas, figuras y formaciones que aparecen desde su delimitación; en la copertenencia de φύσις y τέλνη, en la singular presencia de las cosas en la renombrada luz.

Pero consideremos esto ahora de forma más re-pensante. La luz sólo puede aclarar lo presente si lo presente ha brotado ya a algo abierto y libre y si puede extenderse en ello. Esta apertura, ciertamente, es aclarada por la luz, pero en absoluto traída y formada por vez primera. Pues también lo oscuro requiere de esa apertura, de lo contrario no podríamos pasar a través ni cruzar la oscuridad.

Ningún espacio podría concederle su lugar y distribución a las cosas, ningún tiempo podría acarrear hora y año, es decir, extensión y duración al devenir y transcurrir, si no se le hubiese conferido ya al espacio y al tiempo, a su copertenencia, la apertura que prevalece en ellos por entero.

La lengua de los griegos llama a la puesta en libertad de lo libre, que otorga por vez primera todo lo abierto, la Ἀ-λήθεια, el des-ocultamiento. Éste no elimina el ocultamiento. Hasta tal

punto es así, que el desocultar requiere siempre del ocultamiento.

Ya Heráclito indica esta relación con la sentencia que dice:

> φύσις κρύπτεσθαι φιλεῖ (B 123)
>
> «Es propio de lo que brota a partir de sí mismo el ocultarse».

El misterio de la renombrada luz griega se basa en el desocultamiento, en el des-encubrimiento que prevalece en ella por completo. Éste pertenece al ocultamiento y él mismo se oculta, aunque de modo tal que, a través de ese sustraerse, le cede a las cosas su demorarse, que aparece desde la delimitación. ¿Prevalece tal vez una conexión apenas sospechada entre la reserva frente al destino y el desocultamiento que permanece todavía impensado, que todavía se sustrae? ¿Acaso dicha reserva ante el destino es la retención, que perdura largamente, del desocultamiento? ¿Acaso la seña hacia el misterio de la ἀλήθεια todavía impensada apunta quizá, a un tiempo, al ámbito de la proveniencia del arte? ¿Viene de este ámbito la apelación al traer aquí delante que es propio de las obras? ¿Acaso la obra, en cuanto obra, no debe apuntar a lo no disponible para el hombre, a lo que se oculta, a fin de que la obra no diga tan sólo lo que ya se sabe, se conoce y se hace? ¿No debe silenciar la obra de arte aquello que se oculta, aquello que, en cuanto se oculta, despierta en el hombre el recato ante lo que no se deja ni planificar ni controlar, ni calcular ni hacer?

¿Le será dado todavía al hombre de esta tierra encontrar una estancia en el mundo manteniéndose en dicha tierra, es decir, un habitar determinado por la voz del desocultamiento que se oculta?

No lo sabemos. Pero sabemos que la ἀ-λήθεια que se oculta en la luz griega y concede la luz por vez primera es más antigua e inicial y, por ende, más permanente que toda obra y configuración ideada por el hombre y obtenida por la mano del hombre.

Pero también sabemos que el desocultamiento que se oculta sigue siendo lo inaparente y escaso para un mundo en el que la astronáutica y la física nuclear establecen las medidas corrientes.

Ἀ-λήθεια —desocultamiento en el ocultarse—, una mera palabra, impensada en aquello que le pre-dice a la historia occidental-europea y a la civilización mundial surgida de ella.

¿Una mera palabra? ¿Impotente frente al hacer y los hechos en el gigantesco taller de la técnica científica? ¿O bien ocurre algo distinto con una palabra de esta índole y proveniencia? Oigamos para finalizar una palabra griega que el poeta Píndaro dice al comienzo de su cuarta *Oda Nemea* (versos 6 ss.):

ῥῆμα δ'ἐργμάτων χρονιώτερον βιοτεύει,
ὅ τι κε σὺν Χαρίτων τύχᾳ
γλῶσσα φρενὸς ἐξέλοι βαθείας.

«La palabra, empero, más allá en el tiempo que los
[hechos, determina
la vida, cuando, sólo con el favor de las Gracias,
extrae el lenguaje del fondo del corazón meditabundo».

SIGNOS

El lenguaje representado como mera emisión de signos ofrece el enfoque para la tecnificación del lenguaje que es propia de la teoría de la información. El establecimiento de la relación del hombre con el lenguaje que se pone en marcha desde ésta cumple del modo más siniestro la exigencia de Karl Marx: Es preciso transformar el mundo.

¿Se apreciará alguna vez y se admitirá todavía a tiempo la radical inhumanidad de esta ciencia hoy admirada? La supremacía del pensar calculador repercute de manera cada día más decisiva en el propio hombre, degradándolo a pieza encargable dentro del stock de un pensamiento según patrones que es desmesurado y «operacional». Mediante la ciencia se organiza y se solidifica en forma de institución la huida ante el pensamiento no-calculador.

*

Lo asombroso de los griegos de la Antigüedad sigue siendo que, desde un anticipado recato, fueron capaces de divisar ya lo por decir en su velamiento. Fueron capaces de ello porque su lenguaje –la casa por edificar de la presencia de lo presente– los esperaba para habitar en él edificando.

Lo más difícil, dada la habilidad hoy dominante para hablar y escribir, sigue siendo cultivar todavía un decir simple y sustentante, y escuchar un tal decir allí donde acontece.

Todo arte y todo saber debe experienciarse desde la sierra y el mar, desde el cielo y la isla, desde la luz (aclamada ya en exceso) y su concesión de lo que, de vez en cuando, viene a

presencia delimitado, tal vez desde aquello que permite por vez primera incluso luz-claridad y oscuridad.

*

El renacimiento actual de Hegel. Es difícil sacar al pensamiento dominante del molino de la dialéctica. Éste es ya un molino que gira solamente en el vacío, pues la postura fundamental de Hegel, su metafísica cristiana-teológica, ha sido abandonada; únicamente en ella tiene la dialéctica hegeliana su elemento y su sostén.

La cuestión es si resulta posible, en general, pensar suficientemente la sociedad industrial, considerada hoy la realidad primera y última –antes llamada Dios–, con la ayuda de la dialéctica marxista, esto es, en principio, con la metafísica de Hegel. El método del mediar dialéctico pasa a hurtadillas por delante de los fenómenos (por ejemplo, de la esencia de la técnica actual). La mera perspicacia no es camino alguno hacia aquello que se oculta todavía a nuestro pensar. La revolución del modo de pensar que es inminente a los humanos no está preparada aún, no es tiempo de una discusión pública al respecto.

La dialéctica es la dictadura de lo aproblemático. En su red toda cuestión se asfixia.

*

La opinión errada de que lo racional y la racionalización (el desencanto) del mundo sean ellas mismas algo racional sigue estando expuesta a la pregunta por la proveniencia de la *ratio*.

EL HABITAR DEL HOMBRE

Las palabras de Hölderlin «Con todo mérito, mas poéticamente, habita el hombre en esta tierra» [«Voll Verdienst, doch dichterisch, wohnet der Mensch auf dieser Erde»] apenas son escuchadas, no han sido pensadas todavía y, desde luego, tampoco han entrado en nuestra rememoración pensante. En vista de la realidad actual, que se comprende como sociedad industrial y competitiva que se produce a sí misma y las existencias de que ella se sirve, las palabras del poeta se vacían fácilmente para todo el mundo, convirtiéndose en pura novelería. La poesía se entiende a sí misma socialmente como producción literaria.

También la investigación actual sobre Hölderlin justifica que no se tomen en serio las palabras de éste. Para ella, esas palabras cuentan entre las «dudosas»; pues el texto al que pertenece no se ha transmitido manuscrito, sino que se encuentra al final de la novela *Faetón* de Wilhelm Waiblinger, publicada en 1823. Por el contrario, Norbert von Hellingrath habla en sus *Prolegómenos a una primera edición de las traducciones hölderlinianas de Píndaro* (1911, p. 58, nota 3) de «pasajes que en lo esencial podrían ser auténticos». Los esfuerzos de investigación de Hellingrath dirigidos a la obra de Hölderlin se basaban en una relación poética con aquel poeta que tal vez se manifieste un día como el poeta del ser poético venidero.

Curiosamente, el adjetivo «poético» no aparece en los textos de sus poemas publicados como definitivos. No obstante, la edición de Stuttgart (t. II, p. 635) señala esta palabra como variante del verso 28 del poema *El archipiélago*. El pasaje (vv. 25-29) dice:

> «También los celestiales, ellos, las fuerzas de lo alto, los silenciosos, / Que el día sereno y el dulce sueño y el presagio / Traen desde lejos sobre la cabeza del hombre sentiente, / Desde la plenitud de poder, también ellos, los viejos compañeros, / Habitan contigo como antaño...»*

En el primer borrador, en vez de «los viejos compañeros, / Habitan», Hölderlin escribió «poéticos compañeros, habitan» [«dichterischen Gespielen, wohnen»]. Así pues, el pensamiento poético de un habitar poéticamente no es en absoluto ajeno al poeta. Pero el adjetivo «poéticos» nombra en el pasaje citado el modo de vivir de los astros, no el de los hombres. ¿Qué dice entonces «los poéticos compañeros», si en la versión definitiva puede poner en su lugar «los viejos camaradas»?

¿En qué medida son los «viejos» los «poéticos» y los «poéticos», los «viejos»?

Los astros son los que han sido desde siempre, los antiguos, aquellos que regresarán también en lo venidero. Son los antiguos en un doble sentido. Su presencia se determina a partir de esa antigüedad. El siempre de las «estrellas siempre florecientes» [«immerblühenden Sterne»] (borrador, t. II, p. 635) no se agota en el mero hecho de que éstas persistan continuamente. Los viejos compañeros le traen al «hombre sentiente» la serenidad del día, el sueño ligero de la noche y el presagio. Trayendo dispensan, fundan algo permanente para el tiempo de vida de los mortales, son poetizantes. Los viejos compañeros «habitan poéticamente» con el dios del mar Egeo, con sus islas y sus habitantes.

* «Auch die Himmlischen, sie, die Kräfte der Höhe, die stillen, / Die den heiteren Tag und süßen Schlummer und Ahnung / Fernher bringen über das Haupt der fühlenden Menschen / Aus der Fülle der Macht, auch sie, die alten Gespielen, / Wohnen, wie einst, mit Dir...».

Aunque la versión definitiva del poema llama a los astros los «viejos», no por eso se suprime su definición como «los poéticos». Los siguientes versos 29 a 42 nombran por primera vez de forma expresa al más elevado de los astros, «el sol del día» [«die Sonne des Tages»], el «que todo lo aclara» [«allverklärende»]. En el v. 38 es llamado «el poetizante» [«die Dichtende»]. Él funda la más alta claridad, que permite a cada cosa aparecer en lo propio de ella y da a los mortales la medida.

Sin embargo, el poema *El archipiélago* habla por sí mismo más aclarada y recogidamente de lo que estarían en condiciones de hacer jamás las indicaciones aquí ensayadas y necesariamente incoherentes.

Pero se impone una pregunta. ¿Acaso los citados pasajes manuscritos de este poema acabado no hacen disminuir o disipan tal vez la duda sobre la autenticidad del texto en prosa *En el suave azul florece...*, del que están sacadas las líneas «Con todo mérito, mas poéticamente, habita el hombre en esta tierra»? De ser así, la diferencia ya mencionada persistiría no obstante.

Según *El Archipiélago*, son los astros los que «habitan poéticamente», y sol, el astro más elevado, es el «poetizante». La determinación «poéticos» es propia de los «celestes». Según el posterior texto en prosa, el «habitar poéticamente» es propio de los mortales «en esta tierra».

Según *El Archipiélago*, los celestes son los que están inclinados hacia los terrestres dándoles la medida. Según el texto en prosa, los mortales se inclinan ante los celestes. Nos preguntamos, ¿dándoles la medida de igual forma? Y entonces interrumpimos esa pregunta y escuchamos la que formula el texto: «¿Hay en la tierra una medida?» [«Giebt es auf Erden ein Maß»]. Y consideramos pensantemente la respuesta que sigue de inmediato: «No hay ninguna» [«Es giebt keines»].

Los que poetizan terrenalmente son tan sólo los que toman la medida de una celeste donación de medida. Los que poetizan mortalmente fundan tal sólo algo recibido antes. Poetizar no es para Hölderlin una producción creativa realizada mediante un poder propio, sino el edificar en la obra del decir, un edificar empleado y precisado por los celestes, y que toma la medida en el poder de éstos. Mediante él se mantiene abierta la comarca para que moren en ella los mortales.

Comarca de inclinación sea llamado, pues, el claro en el que los celestes se inclinan hacia los mortales en esta tierra, llevándolos al extrañamiento y dispensándoles, y en el que los terrestres se inclinan ante los celestes agradeciendo-formando. En la comarca de inclinación, los celestes y los mortales se pertenecen mutuamente, dando y tomando la medida; ellos son, habitando cada uno a su manera, conjuntamente.

Pero, ¿acaso no es todo esto un mero sueño, el producto de una representación arbitraria que carece de toda realidad efectiva, de todo derecho a resultar convincente y vinculante?

Una simple mirada aproximada al estado actual del mundo parece obligarnos a preguntar de ese modo. No obstante, con ello pasamos por alto demasiado fácilmente que el mismo Hölderlin, ante la poesía que le fue exigida y su riesgo, de camino en su camino, devino más sapiente de lo que somos capaces nosotros, los de hoy, pensando solamente en pos de él.

La estrofa final del himno *La migración* (*Die Wanderung*) así lo dice (Hellingrath IV², 171; Ed. St. II, 141):

Mas las sirvientas del cielo
Maravillosa son,
Como todo lo nacido divino.
Se le convierte en un sueño, al que busca
Furtivamente acercarse, y castiga al que
Con violencia igualarse pretende;

A menudo, empero, sorprende a uno
Que apenas osaba pensarlo.*

De modo que sigue siendo precipitado, incluso en el sentido de Hölderlin, hacer referencia a las palabras «poéticamente habita el hombre...» o presentarlas como algo dicho con la pretensión de ser vinculante. Y en caso de que el «habitar poéticamente» debiera ser procurado, entonces, en caso extremo, se mantendría la constatación de que el hombre no habita hoy poéticamente en esta tierra.

Pero ¿qué significa esto? Y ¿acaso habla de ello Hölderlin? Norbert von Hellingrath recoge bajo el título de «Fragmentos y esbozos» (t. IV², p. 257) un breve texto (núm. 25) con el epígrafe *Lo más inmediato* (*Das Nächste Beste*). Dice así:

abiertas las ventanas del cielo
Y suelto el genio de la noche,
El que asalta el cielo y a nuestro país,
Con múltiples lenguas, impoéticas, ha engatusado y
Ha hecho rodasr los escombros
Hasta esta hora
Mas llega lo que yo quiero...**

¿Significa el aquí citado «impoético» lo mismo que no poético? En modo alguno. Si, por el contrario, ambos giros

* Die Dienerinnen des Himmels / Sind aber wunderbar, / Wie alles Göttlichgeborne. / Zum Traum wirds ihm, will es Einer / Beschleichen und straft den, der / Ihm gleichen will mit Gewalt; / Oft überraschet es einen, / Der eben kaum es gedacht hat.

** (...) offen die Fenster des Himmels / Und freigelassen der Nachtgeist / Der himmelstürmende, der hat unser Land / Beschwäzet, mit Sprachen viel, undichtrischen, und / Den Schutt gewälzet / Bis diese Stunde / Doch kommt das, was ich will, ...

dicen algo distinto, ¿en qué respecto exigen ser diferenciados?

La respuesta se tiene a la mano con rapidez. La diferencia concierne al modo de la negación. No poético es, por ejemplo, el triángulo, pero no puede jamás ser impoético. Para ello debería poder ser poético, de modo que pueda faltarle y estar ausente de él algo a este respecto, de modo que pueda perder lo poético. En la historia de la filosofía se conoce desde hace mucho la diferencia entre la mera negación y la privación. Dejemos aquí sin decidir si con esta distinción –para cuyo primer desocultamiento fueron precisos los más altos esfuerzos de pensamiento por parte de Platón en su diálogo *El sofista*– la pregunta por el «no» está siquiera suficientemente planteada.

Sólo experienciamos cómo deba pensarse, en nuestro caso, el «in» de la palabra «impoéticas» si logramos determinar con más precisión el sentido de «poéticamente». Por fortuna, el propio Hölderlin nos ofrece el auxilio oportuno.

La palabra «impoético» sólo se encuentra una vez en los textos manuscritos de Hölderlin que nos han sido transmitidos. Hellingrath registra variantes de esa palabra en el «Anexo» (t. IV², p. 392) y anota al respecto: «sobre *impoéticas* se apilan formando una columna las siguientes variantes: *infinitas, inapacibles, imprecisas, indómitas*».

¿Cómo debemos pensar lo variable de estas variantes? ¿Releva una a la otra? ¿Acaso la anterior es, en cada caso, suprimida por la siguiente, de manera que sólo la última vale como formación textual definitiva?

En la edición de Stuttgart (t. II, p. 868) se registran las mismas variantes como puestas «una encima de otra», pero, en lugar de «impoéticas», se recoge como válido en el texto la palabra «indómitas» [«unbändigen»], que es la que se encuentra más arriba de la superficie escrita de la hoja (t. II, pp. 234 y 237). Esto puede ser correcto según una regla filológica (cf. ed.

Stuttgart, t. I, p. 319). Mas poetológicamente, es decir, pensado poéticamente, no es lo verdadero; no desoculta lo que el poeta quiere decir y retener.

Las variantes muestran el esfuerzo por determinar lo «poético» en «impoéticas». Ésta nombra la inesencia de «poético», lo inhóspito en ello. «Impoéticas» es el epíteto de «múltiples lenguas» en las que habla «el genio de la noche»; él «ha engatusado a nuestro país», él es «el que asalta el cielo», es hostil, rebelde contra el cielo.

En la palabra «impoéticas» no desaparece el «poéticamente», al contrario: lo «finito» es ignorado, lo «pacífico» es perturbado, lo «preciso» es disuelto y lo «domado» es convertido en lo «suelto». Todo ello significa: lo que da la medida no es permitido, la toma de la medida es omitida. La comarca de inclinación es sepultada en escombros.

Salta a la vista la correspondencia entre el fragmento citado y atestiguado en los manuscritos que habla de lo «impoético» y el texto, considerado dudoso, «poéticamente habita el hombre».

No obstante, sigue habiendo una diferencia entre ambos textos. El fragmento *Lo más inmediato* publicado por Hellingrath no habla del habitar del hombre. Por lo menos eso parece. Pero esta apariencia es eliminada justamente por el texto del «esbozo hímnico» intitulado *Lo más inmediato*, establecido por Fr. Beissner en la edición de Stuttgart. Las tres versiones (t. II, pp. 233-239) están reunidas de manera convincente «en razón de peculiaridades del manuscrito» (t. II, pp. 867 ss.) e interpretadas como poesía de la «irrupción de un nuevo tiempo cumplido tras el regreso a la patria» (t. II, p. 870). Dicho tiempo y la preocupación por entrar en él son poetizados en la elegía de Hölderlin *Retorno a la tierra natal* (cf. GA, vol. 4 o bien 5ª ed. de las *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, más las conferencias «La tierra y el cielo de Hölderlin» y «El poema»).

La poesía de Hölderlin permanece en la preocupación por el «retorno a la tierra natal». Se trata de la preocupación por fundar la localidad (*Ortschaft*) del habitar poético del hombre, la espera de la salvación en esta morada terrena. De éste habla tácitamente el esbozo *Lo inmediato* cuando llama «impoéticas» a las «múltiples lenguas».

Pero debería estar ya más que claro que este poema dice y aguarda en vano desde que Hölderlin poetizó sus cantos. Las palabras incumplidas acerca del habitar poético del hombre son una simple y gran equivocación.

Pero es incierto también si, al constatar esto, pensamos suficientemente las palabras del poeta. Pues también el hombre de la era actual vive, a su modo, poéticamente, esto es, dicho con los nombres que califican su existir, impoéticamente. Para su voluntad de producirse a *sí mismo* y producir las existencias encargables, el hombre toma la medida de esta tierra desfigurada por su maquinación. Carece de oído para la respuesta de Hölderlin a la pregunta: «¿Hay en la tierra una medida? No hay ninguna».

Las «múltiples lenguas» que «engatusan a nuestro país» son en verdad sólo lo uniforme de un lenguaje al que todo decir se aplana cada vez más rápidamente: el lenguaje de la informática del computador. La medida para el hombre que ya sólo calcula es la cantidad.

Seguro que Hölderlin no previó todavía ni describió ya el estado actual del mundo.

Permanece, no obstante, lo que su palabra fundó y nos dejó para la rememoración pensante.

Hay mucho que atender, esto es, que experienciar pensantemente. Lo más inmediato para nosotros significa:

Pensar en primer lugar lo impoético de nuestra morada en el mundo como tal, experienciar la maquinación del hombre como su destino en vez de reducirlo a mera arbitrariedad y

deslumbramiento; significa pensar que en esta tierra no sólo no hay ninguna medida, sino que la tierra puesta en cálculo a nivel planetario tampoco puede dar medida alguna, sino que arrastra hacia lo carente de medida.

Pensar lo poético en lo impoético: desde luego, para ello no es suficiente el recurso a la dialéctica, que equilibra sólo en apariencia.

Todavía pensamos con precipitación y pasamos por alto el secreto del «no» y de la nada.

Todavía no experimentamos con suficiente claridad lo que se vislumbra en la sustracción, pues no conocemos aún la sustracción misma, lo poético en lo impoético.

PENSADO

para René Char,
en amistoso recuerdo pensante

TIEMPO*

¿Cuán lejos?
Sólo cuando él se alza, el reloj,
En el golpeo pendular de aquí para allá
escuchas: va y fue y no va más.
Tarde ya en el día, el reloj,
pálida huella hacia el tiempo
que, próximo a la finitud,
se alza distinguiéndose de él.

CAMINOS**

Caminos,
caminos del pensar, ellos mismos andantes,
evasivos. ¿Cuándo regresarán de nuevo?
¿Trayendo perspectivas hacia dónde?

* ZEIT // Wie weit? / Erst wenn sie steht, die Uhr, / im Pendelschlag des Hin und Her, / hörst Du: sie geht und ging und geht / nicht mehr. / Schon spät am Tag die Uhr, / nur blasse Spur zur Zeit, / die, nah der Endlichkeit, / aus ihr ent-steht.

** WEGE // Wege, / Wege des Denkens, gehende selber, / entrinnende. Wann wieder kehrend, / Ausblicke bringend worauf? /

Caminos, ellos mismos andantes,
antaño abiertos, de súbito cerrados,
posteriores; mostrando lo anterior:
lo nunca logrado, lo designado para la renuncia –
facilitando los pasos
desde la consonancia de un destino fiable.
Y otra vez la penuria
de la oscuridad que titubea
en la luz expectante.

SEÑAS*

Tanto más impertinentes las computadoras,
Tanto más desmesurada la sociedad.

Tanto más raros pensadores,
tanto más solitarios poetas.

Tanto más necesitados los que presagian,
presagiando las señas
que salvan la distancia.

Wege, gehende selber, / ehedem offene, jäh die verschlossenen, / spätere; Früheres zeigend: / nie Erlangtes, zum Verzicht Bestimmtes – / lockernd die Schritte / aus Anklang verläßlichen Geschicks. / Und wieder die Not / zögernden Dunkels / im wartenden Licht.

* WINKE // Je aufdringlicher die Rechner, / je maßloser die Gesellschaft. // Je seltener Denkende, / je einsamer Dichtende. // Je notvoller Ahnende, / ahnend die Ferne / rettender Winke.

LOCALIDAD*

Los que piensan lo mismo
en la riqueza de su mismidad
transitan los caminos penosamente largos
hacia aquello cada vez más sencillo, simple,
de su localidad,
que en lo intransitable se rehúsa.

CÉZANNE**

Lo meditativamente sereno, lo urgentemente
callado de la figura del anciano
jardinero Vallier, que cultivaba cosas inaparentes en el
Chemin des Lauves.

En la obra tardía del pintor, la duplicidad
de presente y presencia se ha vuelto
más simple, «realizada» y superada a un tiempo,
transformada en una identidad misteriosa.

¿Se muestra aquí un sendero que conduce a una
copertenencia del poetizar y el pensar?

* ORTSCHAFT // Die das Selbe denken / im Reichtum seiner Selbigkeit, / gehen die mühsam langen Wege / in das immer Einfachere, Einfältige / seiner im Unzugangbaren / sich versagenden Ortschaft.

** CÉZANNE // Das nachdenksam Gelassene, das inständig / Stille der Gestalt des alten Gärtners / Vallier, der Unscheinbares pflegte am / chemin des Lauves. // Im Spätwerk des Malers ist die Zwiefalt / von Anwesendem und Anwesenheit einfältig / geworden, »realisiert« und verwunden zugleich, / verwandelt in eine geheimnisvolle Identität. // Zeigt sich hier ein Pfad, der in ein Zusam- / mengehören des Dichtens und des Denkens / führt?

PRELUDIO*

Dejad descansar en el silencio de su rigor
al decir de un pensar expuesto
a lo carente de ejemplo.

Los precisados en el acaecimiento se atreverán entonces
—raramente— a un pobre preludio a las
canciones, largo tiempo inescuchadas,
que sólo cantan los poetas.

La duplicidad de las canciones y pensamientos brota
desde un solo tronco:
  El agradecimiento a las señas repentinas
  provenientes de lo oscuro del destino.

AGRADECIMIENTO**

Dar las gracias: dejarse decir el pertenecer al
Acaecimiento que apropia y precisa.
Cuán lejos el camino a esa localidad, desde la que

* VORSPIEL // Laßt die Sage eines Denkens, ausgesetzt / dem Beispiel-losen, in der Stille seiner / Strenge ruhen. // Also werden – selten dann – Gebrauchte im / Ereignis armes Vorspiel wagen zu den / Liedern, die nur Dichter singen, langhin / ungehört. // Zwiefalt sproßt der Lieder und Gedanken / aus dem einem Stamm: / dem Sichverdanken jähen Winken / aus dem Dunkel des Geschicks.

** DANK // Sichverdanken: Sichsagenlassen das Gehören in / das vereignend-brauchende Ereignis. / Wie weit der Weg vor diese Ortschaft, von der aus /

el pensar puede, dócilmente, pensar
contra sí mismo, para salvar así lo moderado
de su pobre dicha.

Pero lo que es pobre dichoso guarda su escasez,
Cuyo legado tácito
retiene grandemente en la memoria:
    Decir la ἀ-λήθεια como: el claro:
    El desocultamiento de la atribución que se sustrae.

das Denken in fügsamer Weise gegen sich selber / denken kann, um so das Verhaltene seiner / Armseligkeit zu retten. // Was aber arm ist, selig wahrt es sein Geringes. / Dessen ungesprochenes Vermächtnis / groß behaltet's im Gedächtnis: / Sagen die ἀ-λήθεια als: die Lichtung: / die Entbergung der sich entziehenden Befugnis.

RIMBAUD VIVANT

En su «Introducción» a la selección de las *Obras* de Arthur Rimbaud (1957), René Char dijo palabras que nos indican el camino. Desde la comprensión del todo de esta poesía, y con consideración pensante, incluyó entre las *Obras* las dos cartas del poeta con fechas del 13 y el 15 de mayo de 1871. En la carta del 15 de mayo, el propio Rimbaud nos dice de qué forma permanece «vivo» un poeta: a saber, porque los poetas venideros empezarán en el horizonte al que él mismo llegó: «¡él llega a lo *desconocido*!».

¿Acaso nosotros, los de hoy, conocemos suficientemente este horizonte que «vio» Rimbaud?

Dudo qué responder y me mantengo en la pregunta. El mismo poeta nos ayuda a preguntarla más claramente mediante dos frases de la citada carta:

> «En Grèce... vers et lyres *rhythment l'Action*»
> «Le Poésie ne rhythmera plus l'action; ¡ella *sera en avant*!»

Confieso, no obstante, que la interpretación de las palabras subrayadas por Rimbaud se limita, por múltiples motivos, a conjeturas en forma de preguntas.

¿Mienta «*l'Action*», escrito con mayúsculas, tan sólo el actuar y causar efecto del hombre o nombra lo efectivo en su totalidad? ¿Puede equipararse esto efectivo con lo presente? ¿Qué significa que el lenguaje de la poesía lleva lo efectivo a su ritmo, en el sentido de medida armoniosa?

La poesía decididamente moderna, por el contrario, no debe hallarse bajo ese imperativo, sino que «estará por delante».

¿Debe entenderse el «*en avant*» de manera puramente temporal? ¿Acaso el lenguaje de la poesía debe pre-ver lo venidero prediciéndolo –y, en consecuencia, ser profética–, si bien, en cuanto poesía, hablar también por medio del ritmo? ¿O acaso el «*en avant*» no mienta referencia temporal alguna? Al decir que «estará por delante», ¿le asigna Rimbaud a la poesía la preeminencia *por delante* de todo hacer y omitir del hombre?

¿Qué hay entonces de esa preeminencia de la poesía en el actual mundo de la sociedad industrial? ¿Acaso se vuelven erróneas las palabras de Rimbaud al considerar dicha sociedad? ¿O acaso estas preguntas atestiguan que la poesía «ha llegado ante lo desconocido»? ¿Y eso justamente hoy, cuando lucha casi sin esperanza por su preeminencia?

¿Tal vez nos está permitido decir, considerando pensantemente las palabras de Rimbaud, que la cercanía de lo intransitable sigue siendo la región a la que llegan los ya escasos poetas, a la que éstos tan sólo señalan por vez primera? Esto, no obstante, en un decir que *nombra* dicha región. ¿Acaso no debe ese nombrar ser una llamada que llama y puede llamar a la cercanía de lo intransitable porque pertenece «por adelantado» a dicha cercanía y, desde este pertenecer obediente y oyente, lleva el todo del mundo al ritmo del lenguaje poético?

¿Pero qué quiere decir aquí la palabra griega *rhythmos*? Para comprenderlo adecuadamente, ¿no debemos volver a los griegos y considerar con el pensamiento las palabras de un poeta de la época más antigua?

Arquíloco (c. 650 a.C.) dice:

γίγνωσκε δ' οἷος ῥυθμὸς
ἀνθροπους ἔχει

«mas llega a conocer: una pro-porción de la índole [del cómo
sostiene (a los) hombres».

¿Es el ῥυθμός, experienciado de manera originaria y griega, la cercanía de lo intransitable y, en cuanto dicha región, la pro-porción (*Ver-Hältnis*) que sostiene (*haltend*) al hombre? ¿Edificará el decir del poeta venidero en el ensamblaje de esta proporción, preparándole de este modo al hombre la nueva morada en la tierra? ¿O acaso con la amenazante destrucción del lenguaje por parte de la lingüística y la informática no se socava tan sólo la preeminencia de la poesía, sino esta misma en su posibilidad?

Rimbaud permanece vivo si nos planteamos esta cuestión, si los poetizantes y los pensantes permanecen afectados por la necesidad de «hacerse videntes para lo desconocido». Esto desconocido, sin embargo, sólo puede ser nombrado (en el sentido del nombrar susodicho) «silenciándolo» (Trakl). Pero sólo está en condición de guardar silencio verdaderamente el que tiene por decir aquello que indica el camino y el que, además, lo ha dicho con la fuerza de la palabra que le ha sido concedida. Este guardar silencio es otra cosa que el simple enmudecer. Su no hablar ya es un haber dicho.

¿Escuchamos ya con suficiente claridad en lo dicho de la poesía de Arthur Rimbaud lo por ella silenciado? ¿Vemos ya en ello el horizonte al que llegó?

LENGUAJE*

¿Cuándo volverán a ser palabra
las palabras?
¿Cuándo vendrá el viento de giros que señalan?

Cuando las palabras, dádivas lejanas,
digan —
        no signifiquen designando —
cuando lleven, mostrando,
al lugar
de la inmemorial conveniencia
        — apropiando al Uso a los mortales —
donde el tañido del silencio llama,
donde lo tempranamente pensado, con dócil claridad,
se matiza hacia lo uní-voco.

* SPRACHE // Wann werden Wörter / wieder Wort? / Wann weilt der Wind weisender Wende? // Wenn die Worte, ferne Spende, / sagen – / nicht bedeuten durch bezeichnen – / wenn sie zeigend tragen / an den Ort / uralter Eignis, / – Sterbliche eignend dem Brauch – wohin Geläut der Stille ruft, / wo Früh-Gedachtes der Be-Stimmung / sich fügsam klar entgegenstuft.

REMEMORACIÓN PENSANTE DE MARCELLE MATHIEU

Tengo ante mí desde hace días la fotografía del pueblo de Lagnes. Por lo general se encontraba en el escritorio, junto a otras de Les Busclats y de Le Thor, dispuesta para momentos de recuerdo de los días ya sidos en la querida Provenza. Lagnes: el lugar de nacimiento de Marcelle Mathieu, entre Rebanqué en las alturas y Les Grands Camphoux en el llano, de donde la muerte la ha apartado ahora. La esfera de los lugares nombrados pertenece a una comarca cuyo centro es Les Busclats, a cuyo oeste se ordena Le Thor. Esta comarca, por su parte, encuentra sus límites determinados en el Mont Ventoux y en la montaña de Sainte-Victoire con la cantera de Bibemus.

¿Una mera relación de lugares? Así parece. Pero lo peculiar de los lugares se encierra en que cada uno a su manera reúne en sí, marca y afina el hacer y el omitir, el poetizar y el pensar de los hombres que viven en ellos.

Tal como ahora lo pienso, Lagnes, el pueblo natal de la difunta, y la tierra de su cementerio han hecho que regrese a ellos lo mortal de ésta y han albergado en su calma la riqueza de una vida sencilla. Lo tranquilizador de dicha calma llega hasta Rebanqué y, más allá, hasta Les Grands Camphoux. En ello aparece la figura de la venerada mujer, reposando en una figura transformada.

En Les Camphoux, el invitado recibido por la dueña de la casa se volvió huésped mediante su cercanía, como si de la costa no demasiado lejana soplara todavía un aliento de la antigua hospitalidad griega a través de su obsequiosidad sencilla, en la que se ocultaba, a un tiempo, un orgullo contenido.

Mas éste era sustentado por un recato maravillosamente raro, un recato tan originario como si estuviera destinado a su mismo existir.

Lo inaparente de su recato sólo llegaba a aparecer cuando la señora de Les Camphoux invitaba a los amigos a las alturas de Rebanqué, con su multiforme panorámica sobre el gran paisaje. Allí arriba, había dispuesto una pequeña casa de montaña, amueblada en un estilo simple y campesino, para que espíritus creadores-formadores vivieran en ella tanto tiempo como quisieran. En las conversaciones de los amigos, ella era la oyente silenciosamente atenta, preocupada tan sólo por el bienestar de éstos. No era allí ni señora ni criada, sino que, conteniéndose por encima de ambas, era dócil a algo inexpresado.

Probablemente mantuvo con ello diálogos silenciosos en las largas y numerosas caminatas que la conducían, totalmente sola, por el campo de la tierra natal.

¿Y el recato? Nos dejó una preciosa huella de él aquí, en Friburgo, cuando, encontrándose delante de nuestra casa con la intención de visitarnos, no se atrevió a llamar y volvió a marcharse.

De esta forma, lo no ejecutado es a veces más poderoso y duradero que lo dicho y efectuado.

La difunta ha entrado en una presencia transformada.

A los amigos, sin embargo, les queda todavía algún agradecimiento y el esfuerzo de estar «por delante de toda despedida».

Friburgo de Brisgovia, enero de 1973
Martin Heidegger

LA FALTA DE NOMBRES SAGRADOS

En la penúltima estrofa de su oda
Vocación de poeta confiesa Hölderlin:

> «Y a otros se asocia con gusto, para que
> A comprender ayuden, un poeta»*.

¿Quiénes son esos «otros»? ¿Otros poetas?
¿Son aquellos que dicen de otro modo
que los poetas? ¿Quizá los pensantes? Ellos han de
«ayudar a comprender». ¿Qué significa aquí comprender?
¿Cómo se puede aquí prestar ayuda? Ante
todo, ¿qué es lo que se trata aquí de comprender?

¿Las palabras de Hölderlin? ¿O quizá aquello que,
antes que todo e incesantemente,
urge al poeta en su decir?

Preguntas sobre preguntas, a las que sólo llega claridad
si escuchamos
pensando en pos de
las palabras de Hölderlin,
que divisan a lo lejos de antemano:
dominio y hechuras de los Titanes.

* Und gern gesellt, damit verstehen sie / Helfen, zu anderen sich ein Dichter.

LOS TITANES*

«Pero no es
Tiempo. Desatados están
Todavía. No toca lo divino a los que
no participan».

Aquello que urge al poeta en el decir es una
urgencia. Ésta se oculta en la tardanza del venir a
presencia de lo divino.

En la última estrofa de su elegía *Retorno a la tierra natal*,
dicha tardanza va a dar en estas palabras simples, aclaradoras
de todo y, no obstante, misteriosas:

«faltan nombres sagrados»**.

La gran concesión que podría ayudar a comprender
la urgencia sería la mirada que penetrara en lo
peculiar de esta «falta» mediante la experiencia
de su proveniencia, que probablemente se oculta en una
retención de lo sagrado, e impide
un nombrar acertado de los nombres que le corresponden
y lo llevan a un claro.

Si la era tecnológica estuviera en condiciones de experienciar
el poder de la dis-posición *(Gestellnis)*, poder que determina
[dicha era,

* DIE TITANEN // Nicht ist es aber / Die Zeit. Noch sind sie / Unangebunden. Göttliches trift untheilnehmende / nicht.

** «es fehlen heilige Nahmen».

y hacerlo de modo tal que se mostrase cómo —a saber,
disimuladamente— prevalece en él la «falta»,
al existir del hombre le sería asignada la comarca de lo que salva
en cuanto abierta a la participación.

Pero ¿conocemos ya el campo que encamina dicha
experiencia? ¿Sabemos de modo suficiente lo peculiar
del camino que debiera tomar un pensamiento
que, en cuanto experiencia, se ajustara a su asunto?

Éste parece ser el caso.

Pues en el comienzo del pensar moderno se encuentran
tratados sobre el método dispuestos jerárquicamente
antes de toda discusión para localizar el asunto del pensar:
el *Discours de la méthode* y las
Regulae ad directionem ingenii de Descartes.
Y en la época de la consumación de este pensamiento
—en la parte final de la *Ciencia de la lógica* de Hegel—
el método del pensar y su asunto se vuelven
incluso expresamente idénticos.

Pero ¿son lo mismo el método y el camino del pensar?
¿Acaso no es tiempo, justamente en la era tecnológica,
de meditar sobre la peculiaridad del
camino a diferencia del método?
En efecto, es preciso examinar esta relación.
Como más claramente puede ser nombrada es en griego,
aunque la siguiente proposición
no se encuentre en el pensar de los griegos.
ἡ ὁδὸς – μήποτε μέθοδος
El camino jamás (es) un procedimiento.

Procedimiento querría decir el dispositivo del proceder
pensante contra algo, ir tras una cosa en cuanto
objeto, asediarla, perseguirla a fin de hacerla disponible
para su aprehensión por parte del concepto.
Esto es ajeno al camino.

El camino es camino en el estar-en-camino
que guía y lleva a un claro,
que trae porque poetiza.

Poetizar quiere decir aquí: dejarse decir la pura
llamada del venir a presencia como tal, aun si éste es sólo
y justamente un venir a presencia de la sustracción y la
retención.

El camino no sabe de procedimientos,
ni de pruebas, ni de mediaciones.

Sólo un pensar que tiene en sí carácter de camino,
podría preparar la experiencia de la falta.
De esa forma podría «ayudar a comprender» al poeta,
que ha de decir la urgencia de la falta. En ese caso, comprender
no quiere decir hacer comprensivo, sino soportar
la urgencia, a saber, aquella urgencia inicial a partir de la que
se origina primeramente la urgencia de la falta de «nombres
sagrados»:
el olvido del ser, es decir, el ocultarse (Λήθη)
de la peculiaridad del ser en cuanto venir a presencia.

«Olvido del ser», según parece en primera instancia, nombra
un defecto, una omisión. En verdad,
la palabra es el nombre del destino del claro
del ser; ya que éste, en cuanto venir a presencia, sólo puede

volverse manifiesto y determinar todo ente si el
claro del ser, la Ἀλήθηια, se contiene, se retiene
al pensar; algo que aconteció en y como el inicio del pensar
occidental, y caracteriza desde entonces
las épocas de la historia del ser hasta la actual era tecnológica,
que, sin saber de él, obedece al olvido del ser
como a su principio, por así decir.

La retención del claro del venir a presencia en cuanto tal
impide, no obstante, experienciar expresamente como falta la
falta de «nombres sagrados».

Estamos hoy más lejos que nunca de la posibilidad
de dar a conocer estas relaciones
y hacerlas prevalecer en cuanto conocidas.

Pues seguimos sin tener una mirada y un ingreso
al carácter de camino del pensar, el cual podría garantizar
por vez primera una experiencia del olvido del ser, es decir,
de la proveniencia de la «falta».

Ciertamente, divisar el carácter de camino del pensar
le resulta difícil al hábito de representar que hoy domina.
Pues el carácter de camino del pensar es demasiado sencillo
y, por ello, intransitable para el «pensar»
dominante, enredado en una infinidad de métodos.
El dominio de dialécticas de todo tipo
basta para cerrar el camino hacia la esencia del camino.

Sin embargo, mientras nos sea negada la mirada del camino
para ver que incluso en la sustracción y en la retención
prevalece un modo propio de venir a presencia,
y cómo prevalece,

permaneceremos ciegos y no nos afectará el
asediante venir a presencia que es propio de la falta,
la cual cobija en sí, y no obstante oculta,
el nombre de lo sagrado y, con él, lo sagrado mismo.

Sólo una morada en la comarca abierta
desde la que viene a presencia la falta concede la posibilidad
de una mirada que penetre en lo que hoy *es*
faltando.

LA ÚLTIMA VISITA DE FRIDOLIN WIPLINGER

Sensiblemente inquieto, entró una tarde de finales de verano en el pequeño estudio de nuestro retiro. Resultaba manifiesto que dicha inquietud no procedía ni del recato del más joven ante el más viejo ni de las inseguridad del discípulo frente al maestro. La inquietud hervía en él mismo. Se calmó, por lo menos en apariencia, cuando tomó asiento y le dije: «está usted sentado bajo la protección de una imagen de la tierra natal». Encima del sofá hay un pequeño dibujo original de Adalbert Stifter que había sido propiedad de Hans Carossa. Representa a los Reyes Magos. Pero Fridolin Wiplinger apenas le prestó atención.

Antes bien inició la conversación de forma súbita con las siguientes palabras: «Lo que me preocupa desde hace ya tiempo es el comienzo de su *Carta sobre el humanismo* de 1946». «Se refiere usted probablemente –respondí– a las declaraciones sobre el pensar en el modo como éste le es encomendado a los grandes pensadores, a saber, tal que en cuanto pensar es ya un actuar y no precisa de una ulterior relación con la praxis». Añadí que él ya debía haberse topado con ese eso en su continuado y profundo estudio de Aristóteles, reconociendo que la *thēoría* quiere decir para los griegos algo distinto de lo que significa hoy la palabra «teoría», que es comprendida de antemano sólo como instrumento de la praxis. Hay que diferenciar entre la teoría entendida como un divisar el ser de lo ente y la teoría entendida como la representación directriz para la elaboración de lo ente.

«Ciertamente», asintió, «pero justo cuando constato la teoría en sentido ontológico es cuando me encuentro con las

mayores dificultades, pues también el pensar ontológico está para mí referido a la praxis, desde luego en un sentido más elevado, pues praxis quiere decir entonces la fe en la revelación cristiana».

A continuación, Wiplinger habló detalladamente y casi como en un soliloquio de sus esfuerzos, vanos hasta entonces, por mantener el pensamiento filosófico en su rigurosidad y, a la vez, ponerlo al servicio de la interpretación de la fe cristiana sin violar en lo más mínimo su carácter de misterio.

Mientras hablaba de ello se iba irritando de manera visible, su mirada levemente punzante adquirió un punto de rigidez. A menudo afirmaba: «no lo he logrado aún». Le dejé hacer durante algún tiempo antes de interrumpirlo, con la intención de tranquilizarlo, rogándole que me contara de su actividad docente y sus demás planes de trabajo. Accedió a ello, si bien repitiendo sin queja alguna la afirmación: «todo es incierto».

Le hice tener en cuenta que, a su edad, todavía tenía por delante mucho tiempo de maduración y aclaración; que no debía precipitarse; que aún no sabemos lo suficiente del mandato bajo el que se encuentra el pensar; que no había considerado suficientemente que, en cuanto pensar, es ya un actuar y en qué medida lo es; que habíamos olvidado en todo ello lo que antaño le fue dicho expresamente a Parménides: «El sendero del pensar corre lejos de los caminos que transitan habitualmente los humanos»; que esta seña del pensar antiguo prohíbe, desde luego, toda forma de arrogancia y exige, en lugar de ello, que su cuestionar se vuelva cada vez más cuestionante; que cumplir esta exigencia suponía para una era rabiosa de cambios y ávida de información una pretensión exagerada y extraña. Fridolin Wiplinger se calmó, o al menos así parecía; pues cuando se disponía a marcharse y se levantó del sofá, se volvió hacia la pared de la que cuelga el pequeño cuadro de

Stifter, lo observó largamente y dijo: «Stifter – nuestra tierra», a lo que yo añadí: «de manera oculta, también la nuestra». Seguidamente, acompañé a Fridolin Wiplinger a su automóvil. Al despedirnos, su mano descansó en la mía un instante más que las otras veces. Le pregunté si salía ya hacia Viena. El respondió: «no, antes tengo que visitar una vez más a todos mis amigos».

Meses más tarde llegó la noticia de su repentina muerte.

Fridolin Wiplinger se ha consumido en la pasión de su pensamiento.

Para sus allegados y para los amigos, la súbita despedida trajo consigo un dolor apenas consolable.

Sin embargo, poco a poco el dolor se transforma y se mitiga en agradecimiento al fallecido.

Los que logran agradecer experiencian la fuerza secreta de presentificación que el agradecimiento guarda en sí.

EN MEMORIA DE ERHART KÄSTNER

¿Están aquellos que escuchan el tañido del silencio
confiados a la llegada de un favor lejano?

¿MAS DÓNDE ESTAMOS...?*

¿Mas dónde estamos
al afanarnos
por ejecutar el llamamiento de Rilke:
≪*Sé* por delante de toda despedida...≫[9]?
¿Habitando en la muerte?
Intransitable región
que – final no, no cambio.
Inaudito sonido
del inicio
en el puro nadeo:
Protofigura del Ser,
inaccesible a la aniquilación;
en el uno conjunto:
La más lejana comarca
de la más cercana cercanía.

9 *Soneto a Orfeo* II, 13. *[Nota de Heidegger]*

* WO ABER SIND WIR... // Wo aber sind wie, / wenn wir uns mühen, / Rilkes Zuruf zu vollziehen: / ≫*Sei* allem Abschied voran...≪? / Wohnend im Tod? / Unbetretenes Gelände, / das – Ende nicht, nicht Wende. / Ungehörter Klang / von An-Fang / in die reine Nichtung: / Urfigur des Seyns, / unzugangbar der Vernichtung; / im Selbander Eins: / Fernste Gegend / nächster Nahnis.

MÁS INSTAURADOR...*

Más instaurador que el poetizar,
más fundador que el pensar,
permanezca el agradecimiento.
A los capaces de agradecer
éste los devuelve ante
la presencia de lo inaccesible,
a lo que nosotros, los mortales,
somos a-propiados inicialmente.

Saludando a
Erhart Kästner

Martin Heidegger

* STIFTENDER // Stiftender als Dichten, / gründender auch als Denken, / bleibt der Dank. / Die zu danken vermögen, / bringt er zurück vor / die Gegenwart des Unzugangbaren, / der wir Sterbliche / anfänglich ge-eignet sind.

PALABRA DE SALUDO DE MARTIN HEIDEGGER

Al nuevo hijo predilecto de la común ciudad natal de Meßkirch —Bernhard Welte— lo saluda hoy cordialmente el más antiguo.

Ambos saludamos al meritorio alcalde, Sr. Schühle, saludamos a los concejales y a toda la población.

Ambos renovamos también en este día la memoria del arzobispo Dr. Conrad Gröber, hijo predilecto también de nuestra ciudad natal. Su figura fue determinante para ambos en momentos distintos y de distintas formas.

Que este día festivo de homenaje sea alegre y vivificador. Que el espíritu meditativo de todos los participantes sea unánime. Pues resulta necesario meditar si y cómo es todavía posible una tierra natal en la era de la civilización universal tecnificada y uniforme.

REFERENCIAS

(Las fechas, referidas entre paréntesis después de cada título, indican el año de redacción).

Abraham de Santa Clara (1910). La primera y hoy ya desconocida publicación de Martin Heidegger vio la luz el día 27 de agosto de 1910 en el semanario de política y cultura *Allgemeine Rundschau*, Año VII, núm. 35, p. 605, Múnich. El joven estudiante de teología había participado el 15 de agosto de 1910 en Kreenheinstetten, un pueblo vecino a su ciudad natal de Meßkirch, en la fiesta de inauguración de un monumento a Abraham de Santa Clara, escribiendo sus pensamientos al respecto.

Primeros poemas (1910-1916). Los tres primeros de estos poemas hoy también desconocidos fueron publicados asimismo en *Allgemeine Rundschau*, *Wochenschrift für Politik und Kultur*, Munich, Año VII, núm. 44, 29 de octubre de 1910, p. 775; Año VIII, núm. 12, 25 de marzo de 1911, p. 197, y núm. 14, 8 de abril de 1911, p. 246. A propósito de *Paseo nocturno en la isla de Reichenau*: en 1916, Martin Heidegger pasó unos cuantos días de permiso como soldado en la isla de Reichenau con su mujer Elfriede Petri y Gerturd Mondorf, una amiga de ésta. El poema, escrito allí, apareció publicado en *Das Bodenseebuch 1917. Ein Buch für Land und Leute* (año cuarto), p. 152, Editorial Reuss und Itta, Constanza (Baden) (sin año). La corrección de la antepenúltima estrofa del poema con respecto al texto impreso hasta el momento está tomada del ejemplar personal de Martin Heidegger.

Paisaje creador: ¿Por qué permanecemos en la provincia? (1933). Escrito en otoño de 1933, fue transmitido en primera instancia por la Radio de Berlín tras el rechazo del segundo nombramiento de la Universidad de Berlín. El *Heuberger Volksblatt* de Meßkirch informó de ello. El *Freiburger Tagespost* reprodujo el 23.2.1934 una versión un tanto abreviada de la conferencia. El texto completo de la misma, emitida el 2 de marzo de 1934 por la emisora de Friburgo y por la Radio del Sur, fue editada por *Der Alemanne*, el diario de combate de los nacionalsocialistas de Oberbaden, en el suplemento semanal de cultura, serie 9, p. 1, del 7 de marzo de 1934. Reimpreso sin autorización por Guido Schneeberger en *Nachlese zu Heidegger*, Berna, 1962, pp. 216-218.

Caminos para el debate (1937). Publicado en el *Jahrbuch der Stadt Freiburg im Breisgau*, vol. 1: *Alemannenland, ein Buch von Volkstum und Sendung*. Editado para la ciudad de Friburgo de Brisgovia por su alcalde, el Dr. Franz Kerber. J. Engelhorns Nachf., Stuttgart, 1937, pp. 135-139. Reimpreso sin autorización por Guido Schneeberger en *Nachlese zu Heidegger*, Berna, 1962, pp. 258-262, y por Günther Busse en *Zeitschrift für philosophische Forschung*, vol. 34, núm. 1, pp. 118-121, Meisenheim/Glan, 1980.

Señas (1941). Publicado como edición personal en la imprenta Heuberg de Meßkirch.

Coro de la Antígona de Sófocles (1943). En 1943, Martin Heidegger revisó sustancialmente la traducción de este coro, recitado en el semestre de verano de 1935 en el curso «Introducción a la metafísica», le añadió una dedicatoria a su mujer Elfriede en ocasión de su 50° aniversario, imprimió por su cuenta unos pocos ejemplares y los regaló.

El camino del campo (1949). Primero en *Conradin Kreutzer-Stadt Meßkirch*, autorizado bajo el núm. 323 por el gobierno militar del Estado Federado de Baden. Sin paginación, Meßkirch (sin año) (inicios de 1949). En octubre de 1949 fue publicado en forma de edición privada por la editorial Vittorio Klostermann, con un tiraje de 400 ejemplares fuera de venta. Publicado después en Hamburgo, con el título de «La palabra alentadora del camino del campo», en *Sonntagsblatt*, año 2, núm. 43, p. 5, el 23.10.1949 y, con el título «El camino del campo», en *Wort und Wahrheit*, 5, Viena, 1950, pp. 267-269. «El camino del campo», 7 págs., Vittorio Klostermann, Fráncfort, 1935, ^{7}1983.

Caminos de bosque (1949). Este breve artículo vio la luz en forma de facsímil y fue difundido finalmente en el diario *Die Welt* el 26 de septiembre de 1949.

Sobre un verso de Mörike (1951). Un intercambio epistolar con Martin Heidegger, por Emil Staiger. Publicado en 1951 en *Trivium*, 9, Zúrich, pp. 1-16. Posteriormente, también en Emil Staiger, *Die Kunst der Interpretation*, Zúrich, 1955, pp. 34-49.

¿Qué significa leer? (1954). Heidegger lo pone a disposición de la revista de enseñanza y educación *Welt der Schule* en forma de prueba manuscrita. Impreso como facsímil en la portada del número 11, año 7 (Editorial Ehrenwirth, Múnich, Editorial R. Oldenbourg), 1954.

Del secreto del campanario (1954). Publicado en el escrito *Martin Heidegger en su 80 aniversario, de su ciudad natal de Meßkirch*, editado por Klostermann en Fráncfort, pp. 7-10, 1969.

Para el libro de Langenhard sobre Hebel (1954). Heidegger puso a disposición este escrito partiendo de un discurso llevado a cabo en Freiburg-Zähringen ante invitados de Berna el día 30 de noviembre de 1954. Fue publicado el día 9 de diciembre de 1954 en *Der Altvater*, suplemento regional del *Lahrer Zeitung*, año 12, serie 48, p. 192.

Sobre la Madonna Sixtina (1955). Publicado en Marielene Putscher, *Raphaels Sixtinische Madonna. Das Werk und seine Wirkung*, Tubinga, 1955, pp. 174 ss.

El lenguaje de Johann Peter Hebel (1955). Publicado en la revista *Der Lichtgang. Blätter für Heimat und Volksleben*, año 5, núm. 7, Friburgo de Br., 1955, pp. 3-4, y también en *Heimat Baden-Württemberg*, editado por Rudolf K. Goldschmit-Jentner y Otto Heuschele, Editorial Carl Pfeffer, Heidelberg, 1955, pp. 324-326.

Encuentros con Ortega y Gasset (1955). En otoño de 1955, tras la muerte del filósofo español, el director del Instituto de Estudios Políticos de la Universidad de Madrid, Javier Conde, le pidió a Martin Heidegger que escribiera un artículo de homenaje póstumo a Ortega y Gasset para *Clavileño. Revista de la Asociación Internacional de Hispanismo*. Hasta el momento, el escrito de Heidegger sólo había visto la luz en español y en dicha revista, año VII, núm. 39, pp. 1-2, mayo-junio de 1956.

¿Qué es el tiempo? (1956). En ocasión de su 10º aniversario, el semanario *Die Zeit* formuló esta cuestión a sus viejos lectores. El día 23 de febrero de 1956, *Die Zeit* editó, entre otras, la respuesta de Martin Heidegger, en su núm. 8, p. 14.

Apuntes del taller (1959). Editado en ocasión del 70 aniversario de Martin Heidegger en el diario *Neuer Zürcher Zeitung*, 26 de septiembre de 1959, p. 10 (edición internacional), y en la edición dominical del mismo diario el día 27 de septiembre de 1959, núm. 2898(69), p. 5.

Lenguaje y tierra natal (1960). Conferencia impartida en Wesselburen el día 2 de julio de 1960 en la fiesta del Congreso Anual de la Sociedad Hebel, organizada conjuntamente con la Sociedad Klaus Groth. Publicado en el Anuario Hebel de 1960, Westholsteinische Verlagsanstalt Boyens u. Co, Heide in Holstein, pp. 27-50. También (con ligeras modificaciones) en *Dauer im Wandel. Festschrift zum 70. Geburtstag von Carl J. Burckhardt*, ed. Georg D. W. Callwey, Múnich, 1961. También en: Th. Heuss, Carl J. Burckhardt, W. Hausenstein, B. Reifenberg, R. Minder, W. Bergengruen, M. Heidegger, *Johann Peter Hebel*, Tubinga, 1964, pp. 99-124.

Sobre Igor Strawinsky (1962). Bajo el título de *Strawinsky entre nosotros*, el Dr. Dr. h. c. Heinrich Strobel, editor de la *Zeitschtift für Neue Musik Melos*, publicó en el núm. 6, año 29 de dicha revista, en junio de 1962, las respuestas de renombradas personalidades del arte y la ciencia a las dos siguientes cuestiones: ¿Conoce usted obras de Igor Strawinsky? ¿Le gusta su música? En la página 182 se publicó la respuesta de Martin Heidegger.

Para René Char (1963). Esta dedicatoria fue publicada en facsímil en *Hommage à Georges Braque*, en *Derrier le Miroir*, mayo 1964, pp. 144-146, Paris Maegth Editeur. Impreso también en facsímil en *Duitse Kroniek*, Ámsterdam, año 28, diciembre 1976, núm. 4.

La «Historia del hielo» de Adalbert Stifter (1964). Publicado en *Wirkendes Wort*, con artículos de Elisabeth Brock-Sulzer, Martin Heidegger, Otto F. Walter y Martin Walser, Schweizerische Bibliophilen-Gesellschaft, pp. 23-38, edición única numerada de 1.100 ejemplares, Zúrich, 1964. Los escritos fueron transmitidos por Radio Zúrich en la serie radiofónica «Wirkendes Wort», realizada por la Sociedad de Radio y Televisión Suiza entre 1963 y 1964. El texto de Heidegger se transmitió el 26 de enero de 1964.

Seña hacia lo sido (1966). Martin Heidegger escribió este texto en otoño de 1966 para el editor Vittorio Klostermann y envió a Francfort la versión manuscrita en ocasión del 65 aniversario de éste. El texto fue publicado como facsímil y difundido en el escrito de homenaje *Vittorio Klostermann zum 29.12.1976*, impreso en forma de manuscrito por la editorial Johannes Weisbecker, Fráncfort del Meno, 1976.

La proveniencia del arte y la determinación del pensar (1967). Esta conferencia fue impartida por Martin Heidegger el día 4 de abril de 1967 en la Academia de las Ciencias y las Artes de Atenas. La versión revisada de la conferencia se publicó por primera vez en el escrito de homenaje a Walter Biemel en ocasión de su 65º aniversario: *Distanz und Nähe. Reflexionen und Analysen zur Kunst der Gegenwart*, editado por Petra Jaeger y Rudolf Lüthe, ed. Königshausen und Neumann, Wurzburgo, 1983, pp. 11-22.

Signos (1969). Publicado en el *Neue Zürcher Zeitung* el 21 de septiembre de 1969, núm. 579 (edición internacional), p. 51, con la siguiente firma en facsímil: «Friburgo de Br., septiembre de 1969, Martin Heidegger».

El habitar del hombre (1970). Martin Heidegger escribió este artículo para el Dr. Gustav Hillard Steinbömer en su nonagésimo aniversario «con respetuosos saludos y buenos deseos». Impreso en *Hesperus. Escrito de homenaje a Gustav Hillard Steinbömer por su 90º aniversario* el 24 de febrero de 1971, pp. 40-47, por la editorial Hans Christians, Hamburgo, edición privada, 1971.

Pensado (1970). Publicado en alemán y francés (en traducción de Jean Beaufret y François Fédier) en *L'Herne. René Char*, editado por Dominique Fourcade, Editions de l'Herne, 1971, pp. 169-187. Se publicó una traducción inglesa (de Keith Hoeller) junto al texto alemán en *Philosophy today*, vol. 20, núm. 4/4, pp. 286-290, Celina, Ohio (USA), invierno de 1976.

Rimbaud vivant (1972). Este texto, que Martin Heidegger había entregado a Roger Munier, fue publicado bajo el título «Aujourd'hui Rimbaud...», en lengua alemana y con traducción francesa de Roger Munier, en *Archives des lettres modernes*, en el núm. 160 (núm. 2 de 1976), pp. 12-17, París, 1976.

Lenguaje (1972). Publicado primero en Francia de forma bilingüe, con traducción al francés de Roger Munier, en *Argile* I, invierno 1973, p. 4 (en facsímil), p. 5 (traducción), p. 158 (transcrito en alemán), París, 1973. En Alemania se realizó una edición facsímil, con una dedicatoria con fecha del día 18 de marzo de 1976 que reza «Para el Prof. R. Panikkar y sus estudiantes – Afectuosamente», en *Erinnerung an Martin Heidegger*, Ed. Günther Neske, Pfullingen, 1977, s. 177. En la p. 176 se imprime una explicación del poema tomada de la carta de Martin Heidegger a Panikkar del día 18 de marzo de 1976: «El texto adjunto es, a un tiempo, una palabra

contra la lingüística que se expande por todas partes, que pone la esencia del lenguaje al servicio del mundo determinado tecnológicamente –de la computadora–, pero que, en verdad, se dedica a la destrucción del lenguaje».

Rememoración pensante de Marcelle Mathieu (1973). El manuscrito, redactado justo tras la muerte de Marcelle Mathieu en enero de 1973, fue regalado a René Char. Publicado en traducción al francés de François Fédier en: René Char, *Œuvres Complètes*, Édition Gallimard, París, 1983, pp. 1248 ss.

La falta de nombres sagrados (1974). Un regalo de Martin Heidegger al romanista friburgués Hugo Friedrich en ocasión de su 70° aniversario. Publicado como «Le défaut de noms sacrés» –en traducción al francés de Roger Munier y Philippe Lacoue-Labarthe– en la revista francesa *Contre toute attente*, 2/3, pp. 40-55, primavera/verano de 1981.

La última visita de Fridolin Wiplinger (1974). En un programa de la Radio de Viena en recuerdo de Fridolin Wiplinger, el día 3.2.1974, Walter Strolz dio lectura de un texto que Martin Heidegger había escrito a petición del propio Strolz. El texto fue impreso como introducción en las pp. 5-7 de la obra de Fridolin Wiplinger *Metaphysik. Grundfragen ihres Ursprungs und ihrer Vollendung*, publicada póstumamente en la ed. Peter Kampits, Friburgo/Múnich/Viena, 1976.

En memoria de Erhart Kästner (1975). Martin Heidegger escribió en diciembre de 1975 unos versos que fueron reproducidos en edición facsimilar al inicio del libro de bolsillo núm. 386 de la ed. Insel, *Erhart Kästner. Leben und Werk in Daten und Bildern*, editado por Anita y Reingart Kästner, Fráncfort del Meno, 1980. En las páginas 188/189 del mismo se incluyó, tam-

bién en edición facsimilar, un saludo manuscrito de Martin Heidegger que Erhart Kästner había recibido poco antes de su muerte.

Palabra de saludo de Martin Heidegger (1976). Martin Heidegger escribió este saludo a su paisano y amigo Bernhard Welte y a su ciudad natal de Meßkirch pocos días antes de morir. Fue leído el día 28 de mayo, tras el entierro de Heidegger ese mismo día, durante la concesión del título de hijo predilecto a Bernhard Welte. Esta palabra de saludo es la última manifestación escrita de Martin Heidegger. Impreso hasta ahora en *Stadt Messkirch. Ehrenbürgerfeier Professor Dr. Bernhard Welte*, 1978, p. 17.

EPÍLOGO DEL EDITOR

El propio Martin Heidegger llegó a establecer que las pequeñas publicaciones dispersas, experiencias del pensar de 66 años, debían reproducirse, una vez reunidas y ordenadas cronológicamente, en el volumen 13 de la Edición integral con el título «Desde la experiencia del pensar». También llegó a determinar que el poema «Un grano en el suelo...» de Lina Kromer (1889-1977), campesina residente en el Margraviato y poetisa de la tierra natal, estuviera al inicio de este volumen.

En él se encuentran reunidos el primero y el último testimonio de los pensamientos publicados por Martin Heidegger. Ya la primera publicación del año 1910, escrita desde la región natal, permite reconocer que un hombre joven ha iniciado un camino del pensar que, como él mismo muy pronto sabría, no iba a tener ya final alguno.

Muchos de los pequeños escritos se mueven en el ámbito de la poesía, el arte y la música. La diversidad de experiencias del pensar muestra claramente que el esfuerzo pensante de Martin Heidegger rebasó con mucho la filosofía corriente.

Resulta simbólico que la última manifestación de su pensar fuera un saludo en su Meßkirch natal.

*

La demanda de este libro, publicado en ocasión del 90° aniversario de Elfride Heidegger y disponible sólo en el marco de la Edición integral, ha inducido al editor del mismo a publicar este volumen también como edición aparte. Por motivos de derechos editoriales, fueron excluidos los escritos «Debate en

torno al lugar de la serenidad», «Desde la experiencia del pensar» y «Hebel – el amigo de casa», propiedad de la editorial Günther Neske, así como el escrito «El arte y el espacio», de la editorial Erker. Se incorporaron, a cambio, la conferencia de Atenas «La proveniencia del arte y la determinación del pensar» y la «Rememoración pensante de Marcelle Mathieu», publicados por primera vez en 1983.

*

Esta edición se basa en el volumen 13 de la Edición integral, en las publicaciones sueltas, facilitadas la mayoría de las veces por el mismo Heidegger, en sus ejemplares de trabajo y, caso de existir todavía, en los manuscritos originales. Se han corregido los errores tipográficos y ortográficos de los documentos impresos. También se han adoptado ligeras modificaciones y correcciones de los ejemplares de trabajo.

Agradezco a mi mujer Jutta, a la Dra. Luise Michaelsen y a la Sra. Clothilde Rapp por volver a corregir cuidadosamente las pruebas de imprenta.

Attental, septiembre de 1983
HERMANN HEIDEGGER

ÍNDICE

El presente volumen agrupa un total de 33 escritos de Heidegger que fueron publicados de manera dispersa a lo largo de 66 años de trabajo intelectual. Entre ellos, el lector encontrará el primero y el último de los textos que el filósofo alemán publicó en vida, así como poemas, recuerdos personales, textos sobre literatura, música o pintura y varios escritos emblemáticos del filósofo de Meßkirch, como «¿Por qué permanecemos en la provincia?» (1933), «Lenguaje y tierra natal» (1960), «La proveniencia del arte y la determinación del pensar» (1967) o «La falta de nombres sagrados» (1974).

El conjunto, publicado al margen de la *Edición integral* de las obras de Heidegger que viene publicando la prestigiosa editorial Klostermann, se corresponde casi por completo con el volumen 13 de la misma y apareció igualmente editado bajo el mismo e imprescindible sello. Abada Editores publicó hace algunos años, en edición bilingüe de Félix Duque, el grupo de poemas titulado «Desde la experiencia del pensar», que forma parte de dicho volumen 13 y que complementa estas *Experiencias del pensar* que el lector tiene ahora en sus manos por primera vez en español.

IBIC: HPJ

ABADA EDITORES

LECTURAS DE FILOSOFÍA

9 788416 160129